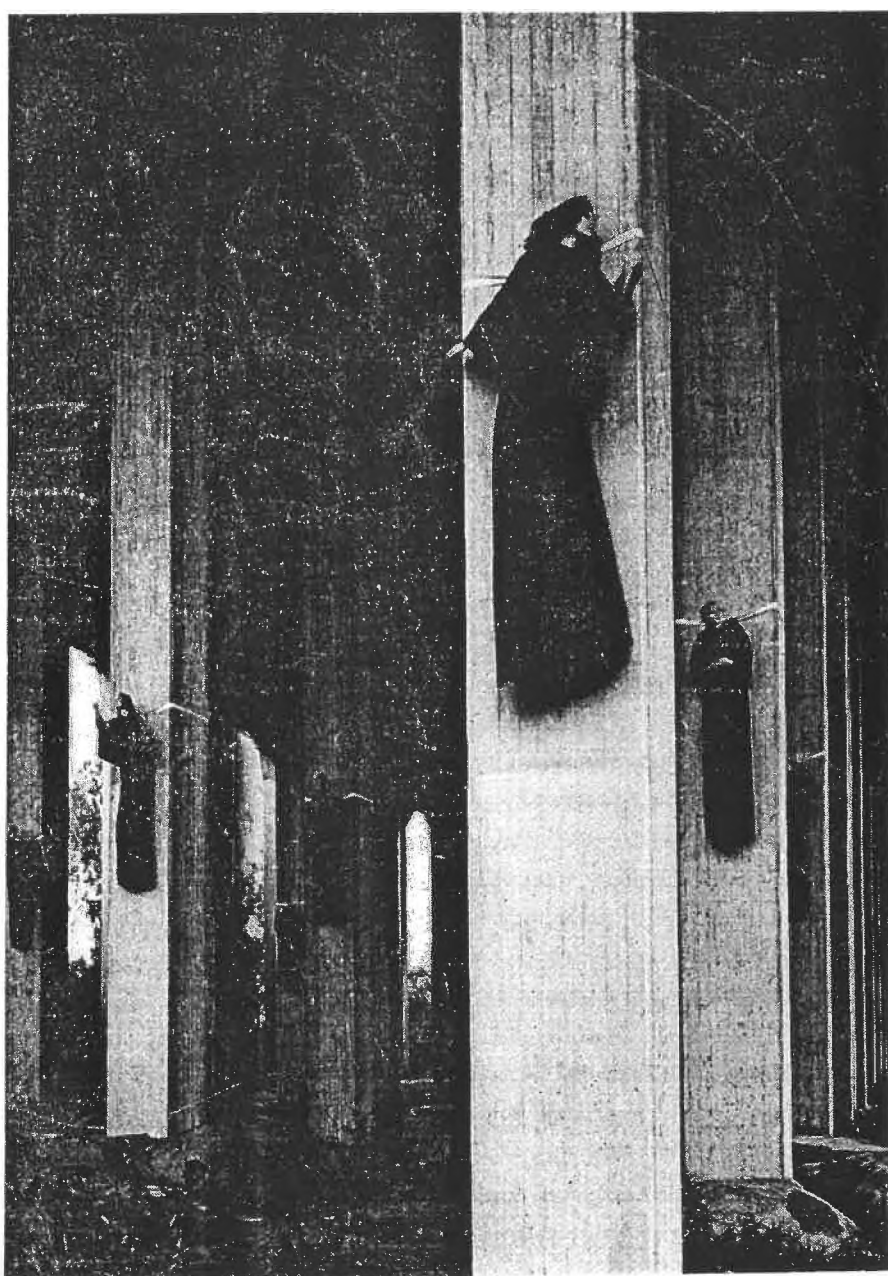




# INDEX

PISMO MŁODEGO POKOLENIA KRYTYKÓW I HISTORYKÓW SZTUKI



#### W NUMERZE

---

**Tomasz Jakubowski**  
ALBUM *FREE JAZZ* JAKO  
DZIEŁO SZTUKI

---

**Katarzyna Kaczmarek**  
**Piotr Krzystofik**  
WIELE HAŁASU O NIC

---

**Bartłomiej Gutowski**  
HAŁAS WOKÓŁ RZECZY  
WAŻNYCH

---

**Piotr Janowczyk**  
POSZUKIWANIE, ŚLEPY  
STRACH, PAROKSYZM  
NARODZIN

---

**Bartłomiej Gutowski**  
MIASTO BEZ MIASTA

---

**Iwona Snopek**  
IKONOGRAFIA JANA PAWŁA II

---

**Justyna Zaleska**  
IKONOGRAFIA REKLAMY

---

**Magdalena Piotrowska**  
O IKONOGRAFII SZTUKI  
SZWEDZKIEJ

---

**Magdalena Latawiec**  
JÓZEFA PYRZA SZTUKA  
NA CHWAŁĘ BOGA

---

**Margerita Bryniarska**  
BRZEŻANY - URBANISTYKA  
I ARCHITEKTURA XIX I POCZĄTKU  
XX WIEKU

KWIECIEŃ 2001 r.

NUMER 2

CENA 6 zł

KOŁO NAUKOWE STUDENTÓW HISTORII SZTUKI  
UNIwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego

2

**ALBUM FREE JAZZ JAKO  
DZIEŁO SZTUKI**  
Tomasz Jakubowski

## LATA 90-TE

6

**WIELE HAŁASU O NIC**  
Katarzyna Kaczmarek  
Piotr Krzysztofik

11

**HAŁAS WOKÓŁ RZECZY WAŻNYCH**  
Bartłomiej Gutowski

13

**POSZUKIWANIE, ŚLEPY STRACH,  
PAROKSYZM NARODZIN**  
Piotr Janowczyk

19

**MIASTO BEZ MIASTA**  
Bartłomiej Gutowski

## IKONOGRAFIA

23

**IKONOGRAFIA JANA PAWŁA II**  
Iwona Snopek

27

**IKONOGRAFIA REKLAMY**  
Justyna Zaleska

32

**O IKONOGRAFII SZTUKI  
SZWEDZKIEJ**  
Magdalena Piotrowska

34

**JÓZEFA PYRZA SZTUKA  
NA CHWAŁĘ BOGA**  
Magdalena Latawiec

## PRACA MAGISTERSKA

38

**BRZEŻANY - URBANISTYKA I ARCHITEKTURA  
XIX I POCZĄTKU XX WIEKU**  
Margerita Bryniarska

45

**DZIAŁALNOŚĆ KOŁA  
NAUKOWEGO  
W ROKU 2000**

46

**SPIS PRAC MAGISTERSKICH**  
Część I - Promotor  
ks. prof. dr hab. Janusz St. Pasierb

PISMO KOŁA NAUKOWEGO STUDENTÓW HISTORII SZTUKI UNIWERSYTU KARDYNAŁA STEFANA WYSZYŃSKIEGO



Opieka naukowa: prof. dr hab. Zbigniew Bania  
Konsultacja: prof. dr hab. Andrzej K. Olszewski  
Redakcja: Bartłomiej Gutowski, Piotr Janowczyk  
Opracowanie graficzne: Piotr Janowczyk, Bartłomiej Gutowski  
Kontakt z redakcją: tel.: 668 95 48, 0501 765 263, [artifex@free.art.pl](mailto:artifex@free.art.pl)  
Artifex w internecie: <http://free.art.pl/artifex>

Wydane dzięki dofinansowaniu przez Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

ddajemy Państwu, życząc interesującej i miłej lektury, drugi zeszyt „Artifexu”, pisma poświęconego sztuce, którego artykuły są głosem w toczącej się dyskusji na temat współczesnych zjawisk artystycznych albo są tekstami będącymi prezentacją wyników własnych badań nad dziejami sztuki polskiej. Autorzy wywodzą się wyłącznie ze środowiska studenckiego naszej Uczelni i w przyszłości będziemy przestrzegać tej zasady, by pismo prezentowało wyłącznie opinie i osiągnięcia badawcze przedstawicieli społeczności akademickiej. Mogą się zdarzyć jakieś niedociągnięcia, pragniemy jednak, by zachowana została ostrość, odmiennosc widzenia problemów artystycznych przez ludzi młodych, o własnej, będącej przywilejem tylko takiego wieku, wrażliwości odczuwania i reagowania na te działania, których wynikiem są tak zwane dzieła sztuki.

Problematykę odbioru, oceny, rozumienia określonych współczesnych zjawisk polskiej sztuki lat 90-tych poruszają w swych tekstach Katarzyna Kaczmarek i Piotr Krzysztofik, ich spostrzeżenia dopełniają uwagi Bartłomieja Gutowskiego. Szerzej tę problematykę, już w kontekście sztuki europejskiej omawia, niezwykle emocjonalnie, Piotr Janowczyk w tekście *Poszukiwanie, ślepy strach, paroksyzm narodzin*. Z kilkoma uwagami o współczesnej urbanistyce dzieli się Bartłomiej Gutowski.

Kolejne teksty poświęcone są zagadnieniom współczesnej ikonografii sztuki — Iwony Snopek — *Ikonografia Jana Pawła II*, Justyny Zaleskiej — *O ikonografii w reklamie*, Magdaleny Piotrowskiej — *O ikonografii sztuki szwedzkiej uwagi luźne* i Madaleny Latawiec — *Józefa Pyrza sztuka na chwałę Boga*. Tomasz Jakubowski zaskoczy nas interesującym przedmiotem dokonanej analizy formalnej. Najważniejsze ustalenia swej pracy magisterskiej zaprezentowała Margerita Bryniarska. Zeszyt zamyka spis prac magisterskich napisanych na naszej Uczelni pod kierunkiem ks. prof. Janusza Pasierba.

Teksty przeplatają doskonale dobrane graficznie fotografie Rafała Witkowskiego jak i znakomitych artystów.

ZBIGNIEW BANIA

# ALBUM "FREE JAZZ" JAKO DZIEŁO SZTUKI



czyli Ornette Coleman i Jackson Pollock

Tomasz Jakubowski

Album *Free jazz* Ornette Colemana został wydany przez wytwórnię Atlantic w 1960 r. Wznowiono go w 1998 r. Nagrania z tej płyty spowodowały, w momencie ukazania się ich po raz pierwszy, prawdziwą rewolucję w jazzie. Na oprawie albumu umieszczono reprodukcję obrazu Jacksona Pollocka *White Light*, prowokując tym falę dyskusji.

Pisano, że obraz ten był *swoistym manifestem nowej muzyki, (która) nie tylko święciła triumfy, ale nadała nazwę całemu kierunkowi*.<sup>1</sup> Nikt jednak w pełni nie wytłumaczył związku reproduktowanego na okładce płyty obrazu Pollocka z muzyką Colemana, a przecież w tym tkwi tajemnica właściwego odbioru całości stworzonego dzieła. Biorąc do ręki album mamy do czynienia z awangardą jazzową lat 60-tych, jak i awangardą malarską lat 40-tych i 50-tych. Spotykają się tu dwa nurty, które *otworzyły nam oczy* na nowe pojmowanie zarówno malarstwa jak i muzyki. Ich głównymi przedstawicielami są Jackson Pollock i Ornette Coleman.

Sztuka może wiązać szereg elementów z różnych dziedzin: muzyki, architektury, malarstwa czy rzeźby, w taki sposób aby poruszyć w człowieku jak największą ilość subtelnych doznań i odczuć. Jako przykład może posłużyć gmach opery, gdzie oprócz muzyki obcujemy zarówno z malarstwem jak i rzeźbą, zamkniętymi w bryle architektonicznej. Te same cechy można przypisać reedycji płyty *Free jazz* Ornette Colemana. W tekturowej oprawie umieszczono książeczkę zawierającą wypowiedzi krytyków na temat albumu oraz oryginalny tekst zamieszczony na okładce pierwszego wydania. Sama płyta znajduje się wewnątrz tekturowego opakowania w oprawie takiej, jaka była w 1960 r., z reproduktowanym obrazem Jacksona Pollocka. Od strony muzycznej, album oprócz utworu *Free jazz* został poszerzony o dodatkowe nagranie *First take*,

pochodzące z albumu *Twins* nagranych w październiku 1971 r.<sup>2</sup> Pomijając walory estetyczne, powinno się spojrzeć na to dzieło jako znakomite historyczne źródło informacji zawierające m. in. datę nagrania czy listę muzyków uczestniczących w sesji, która należy już do klasyki. Ktoś powie: *jakie to źródło historyczne, gdzie tu klasyka, przecież to awangarda?* Odpowiedź znajduje się choćby w jednym z numerów *Jazz forum* gdzie czytamy: *Czy to możliwe, że doczekaliśmy czasów, w których można mówić o konserwatywnych (klasycznych — dop. aut.) freejazzowych awangardzistach w podsztych wieku? Ołóż wydaje mi się, że można, bo właśnie wpadła mi w ręce płyta, której współautorzy należą do takiej kategorii*.<sup>3</sup>

Free jazz zaczął wykształcać się pod koniec lat 50-tych, a prezentowany album poprzedziły inne produkcje zapowiadające powstanie tego nowego kierunku. Jednak jak pisze Joachim E. Berendt w odniesieniu do albumu *Free jazz*: *Tu właśnie określenie to, przyjęte później w odniesieniu do lat sześćdziesiątych, pojawiło się po raz pierwszy: na płycie O. Colemana z 1960 r.* O powstawaniu nagrania pisało wielu krytyków, oddajmy ponownie głos J. E. Berentowi: *Była to zespołowa improwizacja podwójnego kwartetu, w której właściwy Kwartet Colemana (z Don Cherrym — trąbka, Scotem La Faro — kontrabas, Billy Higginsem — perkusja) stawiał czoła innemu kwartetowi (Eric Dolphy — saksofon altowy, Freddie Hubbard — trąbka, Charle Haden — kontrabas, Ed Blackwell — perkusja). Z gęszczy ścierających się partii zespołowych*

wysnuwa się każdorazowo solo prowadzące do następnej partii zespołowej, z której rodzi się — właśnie: sola free rodzą się w bolesnym trudzie — kolejne solo.<sup>5</sup> Przechodzimy tutaj do interpretacji muzyki, której odebranie wydaje się niepełne bez zrozumienia reprodukowanego na okładce obrazu Pollocka - *White light*, namalowanego w 1954 r.

Jackson Pollock żył w latach 1912-56, więc nie dane mu było skonfrontować malarstwa, które stworzył z albumem Colemana. Cechy przypisywane jego obrazom można odnieść jednak do muzyki z *Free jazz*. Widać też ten sam proces w sposobie dochodzenia obu artystów do indywidualnej formy i stylu. Być może miały na to wpływ ich zbieżne życiorysy.

Ekspresjonizm abstrakcyjny, którego przedstawicielem był Pollock, to pierwszy kierunek, dzięki któremu Amerykanie zyskali w historii malarstwa liczącą się pozycję w skali międzynarodowej.<sup>6</sup> Masowa emigracja artystów europejskich w wyniku wybuchu II wojny światowej do USA, ściślej Nowego Jorku, dała sprzyjający klimat do tworzenia nowej sztuki. Dużą rolę zaczęła odgrywać grupa surrealistów m.in. Andre Breton, Salvador Dali, Max Ernst. W 1942 r. otworzono w Nowym Jorku przy 57 ulicy galerię sztuki nowoczesnej, miejsce w którym mogli wystawiać artyści awangardowi.<sup>7</sup> Jednak nie malarstwo oddziaływało na Pollocka, lecz atmosfera ruchu i idee surrealistów. Oni też byli prekursorami nowych technik, które przypisuje się Pollockowi. Pojęcia *ekspresjonizm abstrakcyjny* użył po raz pierwszy Clement Greenberg w 1949 r. mówiąc o obrazach Pollocka. Sam termin dotyczy sposobu komunikacji opartego wyłącznie na formach koloru i konturu, symboli również automatycznych jak pismo. Reprezentuje poddanie się podświadomości o wiele bardziej oparte na logicznym powiązaniu rzeczy, a przede wszystkim malarskie.<sup>8</sup> *Action painting* czy *malarstwo gestu*, termin używany jako opisanie sposobu malowania, oparty jest na obserwacji pracy malarza. Stąd już tylko krok do obrazów wykonywanych techniką *dripping*: lania i kapania farby olejnej na rozłożone płótno z wysoko uniesionej nad nim pruszki, patyka czy pędzla.<sup>9</sup>

W wieku siedemnastu lat J. Pollock odbył podróż po USA. Odwiedził Kansas, podróżował wzdłuż Missisipi, był także w Los Angeles. W 1927 r. pracował przy wykopaliskach archeologicznych badających ślady dawnych Indian Navaho. Podobną podróż odbył O. Coleman, który początkowo mieszkał w Nowym Orleanie, potem w Los Angeles by wreszcie znaleźć się w Nowym Jorku.<sup>10</sup> Na obu artystów, wydarzenia te wywarły olbrzymi wpływ. Pollockowi pozwoliły zaznajomić się z kulturą Ameryki i dojść do wniosku, że *problemy współczesnego malarstwa mogą być rozwiązywane równie dobrze tutaj (w Nowym Jorku — dop. aut.) jak gdzie indziej*.<sup>11</sup> Jednak malarz nie negował tradycji ani nie odrzucał doświadczeń związanych z poznanymi

kulturami. Te same cechy pasują do Colemana, dla którego poznanie tradycji jazzu było, jak dla wielu innych muzyków, jednym z etapów dochodzenia do własnych rozwiązań muzycznych, pozwalających mu mówić własnym językiem.

W obrazie *White light* J. Pollock zastosował technikę *action painting* określając nowy sposób obecności obrazu całą powierzchnią *all-over*, której każdy centymetr jest jednako ważny.<sup>12</sup> Tak samo Coleman starał się nadać tę samą

ważność każdemu

dźwiękowi na płycie *Free jazz*. J. Pollock stosując swą metodę rozlewania farby na płótnie — zawsze sprzeciwiał się opinii, że maluje na ślepo. Zawsze podkreślał, że kontroluje swe kompozycje i że nie ma w nich przypadków. U Colemana też mamy wrażenie pozorowanej przypadkowości, jednak muzycy pomimo to kontrolują swoją grę. Obaj odrzucili więc rolę przypadku jako integralnego czynnika dla twórcy. Duże znaczenie odgrywa jednak automatyzm psychiczny, podświadomość w sztuce i „uniesienie”, które obrosło w legendy opisów zachowania Pollocka podczas malowania. „Transowość” to też cecha muzyki jazzowej. Pollock wspomina też o nadrzędności aktu malowania będącego źródłem magii. Użyte przez niego słowa znakomicie (!) odpowiadają muzyce *Free jazz* Colemana: *Gdy znajduję się wewnątrz mego obrazu (grania — dop. aut.), nie mam*



Oryginalna okładka płyty *Free jazz* z 1960 r.



Ornette Coleman

świadości tego co robię. Dopiero po okresie zaznajamiania się (z dźwiękami — dop. aut.) zaczynam zdarzać sobie sprawę, nad czym pracuję. Nigdy nie waham się zmieniać czegoś, nie boję się zniszczenia obrazu (dźwięku — dop. aut.), gdyż malarstwo (muzyka — dop. aut.) posiada swoje własne życie. Staram się je zdobyć. Tylko wtedy, kiedy tracę kontakt ze swoim obrazem (muzyką — dop. aut.) wszystko się psuje. Gdy kontaktu nie tracę — następuje harmonijna wymiana i rodzi się obraz.<sup>13</sup> Ta wypowiedź, chyba najlepiej wyjaśnia zamieszczenie reprodukcji obrazu Pollocka właśnie na płycie Colemana *Free jazz*.

Obaj artyści mieli jednak swoje ograniczenia w twórczości wynikające z przyczyn technicznych. Coleman ograniczony był czasem zapisu dźwiękowego i możliwościami instrumentu; natomiast Pollock ramami obrazu. Tajemnicą pozostanie to, czy przekazali całą ideę swo-

jej sztuki, czy też większość zachowali w swych umysłach a przesłanie, które nam zostawili jest tylko próbą ich możliwości twórczych. Jackson Pollock zginął w wypadku samochodowym 11 sierpnia 1956 roku. Ornette Coleman przerwał w latach 60-tych na pewien czas swą twórczość<sup>14</sup>, podobno poświęcając się komponowaniu, by po tym "milczeniu" znów powrócić do grona najlepszych saksofonistów jazzowych, z którego w zasadzie nigdy nie odszedł. Bo czy można zrezygnować z czegoś, co stanowi sens życia? Na to pytanie nie trzeba szukać odpowiedzi, bowiem wydaje się ona oczywista. Tym jednak, którzy zechcieliby skrytykować dokonania awangardzistów, niech za hasło przewodnie posłuży fragment tekstu Adama Labusa: *Tylko wtedy gdy pokornie uznamy, że nie wiemy jeszcze wszystkiego, że są obszary tajemniczy, niezbadane i zaskakujące, jeśli nie ma w nas głodu wyjścia poza granice znanego nam świata, nie znajdziemy u Colemana (Pollocka i wielu innych — dop. aut.) nic więcej niż tylko dziwny hałas, przed którym lepiej w te pędy nawiewać w znane już i bezpieczne obszary.*<sup>15</sup>

Zdaje sobie sprawę, że potraktowanie oprawy albumu Colemana *Free jazz* jako dzieła sztuki, może się wydawać dyskusyjne, i rodzić pytania: czy malarstwo powinno się oddzielać od muzyki, a może łączyć ze sobą tak różne dziedziny sztuki? Czy wykazywanie cech wspólnych różnych dziedzin sztuki ma cel? Pozostawię to do rozstrzygnięcia czytelnikom.

Ornette Coleman na tle obrazu *White Light* Jacksona Pollocka

<sup>13</sup> J. Fordham, *Jazz na CD — przewodnik*, Kraków 1997, s. 250.

<sup>14</sup> *Encyklopedia jazzu*, red. D. Piątkowskiego podaje rok 1972 jako datę wydania albumu, ale nagrania były zrealizowane wcześniej.

<sup>15</sup> J. Pelc, *Recenzja płyty Deweya Redmana, Cecilą Taylor, Elvina Jonesa, Momentum Space*,

„Jazz Forum”, XXXV, 2000, nr 3, s. 61.

<sup>16</sup> J. E. Berendt, *Od raga do rocka — wszystko o jazzie*, Kraków 1979, s. 138.

Tamże., s. 138; pisali o tym też: J. Fordham, dz. cyt., s. 250;

*Jazz — encyklopedia muzyki popularnej*, red. D. Piątkowski, Poznań 1999, s. 196;

A. Schmidt, *Historia jazzu — Zgiełk i furia*, t. 3, s. 120.

<sup>17</sup> S. Guilbaut, *Jak Nowy Jork ukradł ideę sztuki nowoczesnej. Ekspresjonizm abstrakcyjny, wolność i zmna wojna*, Warszawa 1992.

<sup>18</sup> B. Majewska, *Sztuka inna i ta sama*, Warszawa 1974, s. 103.; B. Rose,

*Malarstwo amerykańskie dwudziestego wieku*, Warszawa 1991, s. 71.

<sup>19</sup> Tamże, s. 124.

<sup>20</sup> W. Włodarczyk, *Pod znakiem abstrakcji. Sztuka lat czterdziestych i pięćdziesiątych*, w: *Sztuka świata*, t. 10. Warszawa 1996, s. 31.; B. Rose, dz. cyt., s. 85.

<sup>21</sup> D. Piątkowski, dz. cyt., s. 195-6.

<sup>22</sup> W. Włodarczyk, dz. cyt., s. 31.; B. Maciejewska, dz. cyt., s. 110.;

B. Rose, dz. cyt., s. 86-87.

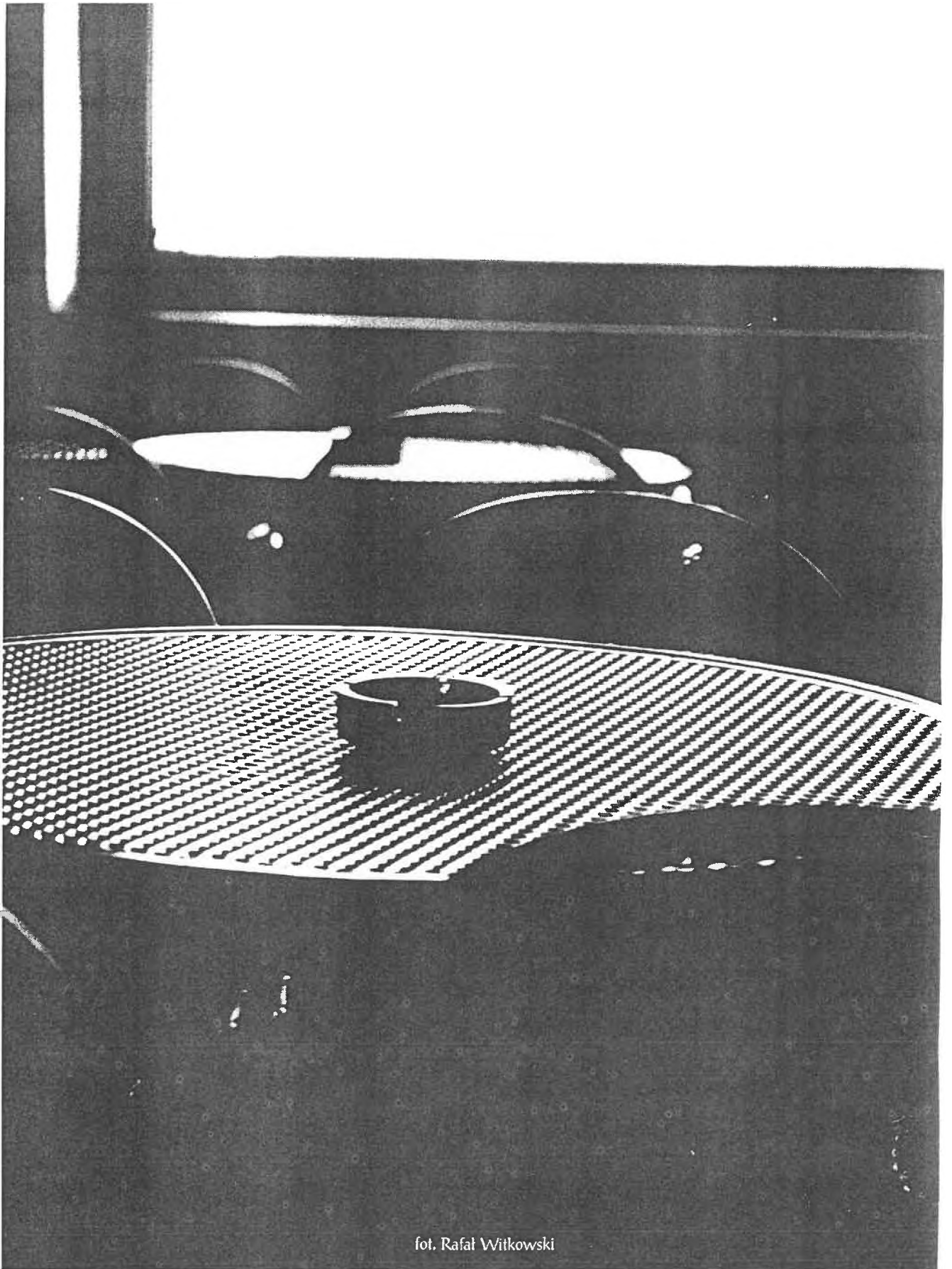
<sup>23</sup> Tamże, s. 31.

<sup>24</sup> B. Majewska, dz. cyt., s. 113-114.

<sup>25</sup> A. Schmidt, dz. cyt., s. 120. Autor pisze o sporze o gaże, z powodu którego O. Coleman wycofał się ze sceny jazzowej w latach 1963-5.

<sup>26</sup> A. Labus, *Historic Tour — Ornette Coleman*, „Jazz Forum”, XXVIII, 1993, nr 11, s. 18.





fol. Rafal Witkowski

# WIELE HAŁASU O NIC?

## POLSKA SZTUKA LAT DZIEWIĘDZIESIĄTYCH

Katarzyna Kaczmarek i Piotr Krzysztofik

**Sztuka lat 90-tych kojarzona jest przez szerokiego odbiorcę głównie ze skandalami. Na taki jej obraz wpływ mają przede wszystkim media. W tych przekazach najważniejsza jest aura sensacji czy skandalu, przez co fałszowany jest obraz sytuacji.**

Trudno doszukać się w owych informacjach wiadomości istotnych dla zrozumienia sztuki najnowszej. Co więcej, dziennikarze nie grzeszą obiektywizmem z miejsca oceniając lub sugerując ocenę zawartości przedstawionego materiału. Przyczynia się to do powstania dwóch postaw wobec sztuki najnowszej — bezkrytycznego często powierzchownego zachwyty, bądź też całkowitej negacji i potępienia. Same dzieła sztuki, akcje artystyczne są postrzegane jako wybryki sfrustrowanych artystów, którzy nie potrafiąc stworzyć wartościowego dzieła zajmują się opluwaniem i wylewaniem pomoy na wszelkie wartości uznane przez społeczeństwo za nienaruszalne, a nawet i święte. Prawda najpewniej leży gdzieś pośrodku tych dwóch skrajnych postaw.

Podstawą do zrozumienia sztuki lat 90-tych jest odrzucenie w jej odbiorze norm estetycznych, a skupienie się na wartości emocjonalnej i merytorycznej. Należy również pamiętać o roli artystów jako krytyków — rzeczywistości, ustroju politycznego, stosunków społecznych. Dzieło sztuki będąc wypowiedzią twórcy operuje obecnie nowymi środkami. Proces ten ma źródło w modernistycznym dążeniu do rozwoju i próbie dostosowania się do odbiorcy, którego percepcja przytępiona przez cywilizację, potrzebuje wciąż mocniejszych bodźców. Zmiana formy najbardziej zniechęca publiczność, która skupiona na oddziaływaniu estetycznym, odmawia działaniom artystów miana sztuki. Do negatywnego odbioru sztuki współczesnej rękę przykładają również intelektualisci, a to właśnie oni powinni podjąć translatorski wysiłek. Milczenie, czy wręcz chorobliwa ostrożność w środowiskach intelektualnych, tworzy przepaść między artystami a odbiorcami.

Trudno objąć czy sklasyfikować polską sztukę najnowszą, gdyż powstaje ona na naszych oczach. Środowisko twórcze jest w okresie poszukiwań, co wiąże się z przemianami społeczno — politycznymi zaszły mi 1989 roku. Nowa sytuacja powoduje zmianę tematyki, co więcej zmienia się także pozycja artysty, który musi odnaleźć się w strukturach rynku sztuki. Nie chodzi tu tylko o obrót dziełami za pośrednictwem galerii, ale też o reklamę i odpowiedni wizerunek wywołujące pożądaną popyt na danego twórcę np. wśród wystawców

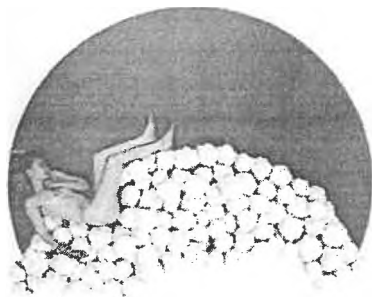


Wybraliśmy osoby, których wypowiedź artystyczna miała i ma największy zasięg oddziaływania i spowodowała wiele kontrowersji, bądź wywołała nasze subiektywne zainteresowanie. Dlatego też nie jest naszą ambicją ani celem stworzenie syntezы opisującej wszelkie przejawy życia arty-

stycznego w latach 90-tych. Przyjmując takie kryterium pierwszeństwo należy przyznać **Katarzynie Kozyrze**, której każda akcja artystyczna ma oddźwięk i wywołuje wiele emocji. Pierwsze dzieło artystki — szeroko dyskutowane — to *Piramida* z 1993 r. — praca dyplomowa w pracowni rzeźby warszawskiej ASP u prof. Grzegorza Kowalskiego. Pracę tę pokazano później w CSW na wystawie *Idee Poza Ideologią*. Inspiracją dla „Piramidy” jest baśń braci Grimm *Cztery muzykanci z Bremy*. Zwierzęta Kozyry stanowią symbol tego, co człowiek stara się odrzucić — śmierć, niedołęstwo, brzydotę, nieprzydatność w świecie, w którym podstawowym kryterium do uczestnictwa w życiu jest bycie w pełni funkcjonalnym, młodym, zdrowym organizmem. Wszelkie wystąpienie przeciw wzorcowi czy nawet nieestetyczny wygląd stają się powodem do bezwzględnego wykluczenia. Tak jak w bajce stare, niepotrzebne zwierzęta wyrzucone przez właścicieli, mszczą się na człowieku, teraz z pomocą Kozyry ponownie budują ze swoich ciał piramidę, aby budzić strach. Prezentując w swej pracy martwe, wypchane zwierzęta autorka zwraca uwagę na ich wykorzystywanie, zabijanie, męczenie.

Paradoksalnie, głównym tematem dyskusji stała się forma dzieła a nie jego treść. Wiodącym problemem było hasło zabijania dla sztuki. W tym momencie życie pojedynczego zwierzęcia zaczęło mieć dla ludzi ogromną wartość. Dyskusja, choć gorąca, wydaje się być bezprzedmiotowa, gdyż pies i kot zostały użyte już jako martwe. Symbolicznie wyrażone idee *Piramidy* Kozyry skonkretyzowała do kondycji człowieka. W obszarze





jej zainteresowań pozostawać będzie kobieta jako symbol piękna materialnego i jako istota, która najbardziej podporządkowana jest restrykcjom wynikającym z jej płci — dbania o wygląd, konieczności zachowania młodego wyglądu. Najwyraźniej wizję idealnego ciała kobiecego zaatakowała artystka w cyklu *Olimpia*. Jako modelki wykorzystana zniszczona przez chorobę czy starość kobiety — samą siebie (Kozyra ma ziarnicę) oraz staruszkę. Manifestuje tu własną podmiotowość. Podkreśla, że wygląd modelki Maneta stanowi jedynie pewien okres w życiu kobiety, a nasze upodobanie do idealnego wyglądu jest uwarunkowane zwierzęcym popędem. Głównym zarzutem w stosunku do *Kozyry* był fakt, że jak we wcześniejszej pracy z wystawy *Antyciała* z 1995 r. w CSW, stara się kupczyć swoją chorobą. Wymieniona praca przedstawiała *Kozyrę* i jej chromą siostrę na tle krzyża i półksiężyca, co wywołało również oburzenie religijne. Trudno jednoznacznie rozsądzić ten problem. Zestawienie symboli religijnych z nagimi kobietami, przedstawianie śmiertelnej choroby czy trwałego kalectwa, bez próby wglębnienia się, zrozumienia i interpretacji może wywoływać naturalny sprzeciw odbiorcy. Ukazanie sfery intymnej stało się tematem następnej pracy — *Łaźni 1* oraz *Łaźni 2*. Oba filmy nakręcone kamerą video z ukrycia, pokazują jak bardzo różni się człowiek będący nieskrępowany od swojego wizerunku kreowanego dla świata zewnętrznego. Pokazani kobiety i mężczyźni zostali uchwyceni w momencie naturalności, nadzy także metaforycznie, bez ubrań uszytych z konwencji kulturowych i społecznych. Kontrowersje wywołał fakt, że filmowano te osoby bez ich zgody — oskarżono *Kozyrę* o naruszenie prywatności.



Ciało, jego kontekst kulturowy i psychologiczny jest też treścią prac **Alicji Żebrowskiej**. Interesuje ją przede wszystkim zagadnienie płci. Ten temat ujęła w cyklu z 1995 roku pod tytułem *Onone — World after the World*. Konstruowała istoty posiadające cechy płciowe obojnacze. Modele z implantami narządów płciowych porzucają swoją seksualną tożsamość, odwołując się tym samym do mitycznych androgyń. Sam tytuł sugeruje taką interpretację, gdyż jest połączeniem słów on i ona. Głównym medium jest tu video wzbogacane niekiedy o instalację. Zastana-

wiające jest tu natrętne eksponowanie sztucznych fallusów. Tym samym te nowe, ulepszone istoty realizują wykoślawioną ideę feminizmu, kiedy to kobiety nie są równe mężczyznom, ale się nimi stają. Wymiary protez wskazują, że dominację nad męskim pierwowzorem można tu zmie-



rzyć dosłownie na centymetry. Ciekawym projektem Alicji Żebrowskiej, odbiegającym od tematyki płci, była *Przemiana w kamień* z 1993 roku. Artystka została zamknięta w kamiennym sarkofagu, uprzednio rozgrzanym do temperatury ludzkiego ciała. Wyszła z niego dopiero po ostygnięciu. Autorka nawiązując do Freuda, symbolicznie pokazuje śmierć i odrodzenie. W szerszej interpretacji może być to rozumiane jako odrodzenie przez śmierć. Pozbawioną natomiast symbolicznego woalu była najślawniejsza realizacja video Żebrowskiej zatytułowana „Grzech pierworodny”. Autorka prezentuje w niej w dużym zbliżeniu swoją pochwę, następnie dokonuje masturbacji oraz penetracji sztucznym penisem. Wszystko dobywa się przy odgłosach chrupania jabłka, co jest nawiązaniem do grzechu pierworodnego z Księgi Rodzaju. Końcowa sceny będące formą katharsis to narodziny lalki Barbie oraz guzik umieszczony w wargach sromowych jako nawiązanie do Oka Opatrzności. Wyzwolona kobieta Żebrowskiej sprowadza mężczyznę do jego narządu, właściwie manifestując jego zbędność, gdyż z powodzeniem zastępuje go sztucznym substytutem. Warto zauważyć, że wyzwolenie kobiety dokonuje się tutaj na jednym, wycinkowym polu, tym samym także sprowadzając jej definicję do narządu. Dalej patrząc — owoc tej rewolucji to plastikowa lalka. Jak daleko by nie iść w interpretacji motywu lalki Barbie, to nadal efekt złamania okowów męskiej dominacji wydaje się być dość żałosny. Ostatnia scena jest przeredagowaniem feministycznego hasła: Bóg jest kobietą. Według artystki to właśnie kobieta jest bogiem i stwórcą. Upraszczając, Alicja Żebrowska, chociaż zapoczątkowała gatunek ideologicznego porno, to stworzyła świat przerażająco pusty. W świecie tym mężczyzna występuje pod postacią syntetycznego penisa, kobieta jeśli nie zredukowana do waginy jest tylko niemą lalką, a Bóg mogący jedynie obserwować staje się szarym guzikiem.

Innym artystą wykorzystującym w swej twórczości również sztukę video jest **Zbigniew Libera**. Uznawany za prekursora video art-u w Polsce, obecnie, w swych najnowszych pracach, zajmuje się problemami konsumpcji świadomie posługując się estetyką rynku. Wcześniej, związany z Kulturą Zrzuty i pismem Tango, wielokrotnie współpracował z Jerzym Truskowskim i Zofią Kulik. W latach 80-tych nakręcił dwa ważniejsze filmy — *Perseweracja Mistyczna* (prezentowany w Holandii w 1990 r.)



oraz *Obrzędy intymne*. Za preludeum do obecnej twórczości i zainteresowań Libery można uznać film z 1987 r. *Jak tresuje się dziewczynki*. Owa tresura polegała na wpojeniu dziecku nawyków ze świata dorosłych, co stwarzało podstawy do uzależnienia go w przyszłości od produktów i wzorców oferowanych przez ry-

nek. Taką politykę prowadzą wg Libery wielkie koncerny stwarzając model życia polegający na nieustannym zapotrzebowaniu na ich towary. Dużą rolę odgrywa tu proces edukacji za pomocą zabawek — nośników wiedzy o świecie — kształtujących przeciw psychikę człowieka od najmłodszych lat. Jako sposób demaskacji wybrał Libera tworzenie przedmiotów pozornie wpisujących się w estetykę rynku

i sprawiających wrażenie bycia jego częścią. Większość dzieł artysty jest w pełni funkcjonalnymi „zabawkami”, czy przyrządami do kształtowania idealnego ciała. Jednak każde zawiera szczególną cechę, która powoduje poczucie pewnego dysonansu, zaskoczenia i zagubienia u odbiorcy. Takim urządzeniem jest *Universal Penis Expander* przeznaczony dla dzieci od 10 miesiąca życia. Podstawą tego pomysłu stały się praktyki mężczyzn m. in. z indyjskiego plemienia Sadhu, którzy stosując odpowiednio dobrane ciężarki wydłużają swe członki. Maszyna Libery ma być odpowiedzią na kompleks męskości, a także na pragnienie nieustannej przyjemności. Następnym urządzeniem do ćwiczenia jest *Body Master* przeznaczony dla dzieci do lat 10. Towarzyszy mu plakat przedstawiający umięśnionego 9 — latka prezentującego swe monstrualne mięśnie rodem z atlasu anatomii. W krzywym zwierciadle pokazana została dzisiejsza obsesja *fitness clubs* i kultu ciała. Podobną wymowę mają dwa inne dzieła Libery — lalki — *Ciotka Kena* i *Możesz ogolić dzidziusia*. Pierwsza z nich jest dyskusją na temat zadomowionego już w naszej kulturze wizerunku kobiety — Barbie. Nie trzeba mówić o jej wpływie na kształtowanie modelu kobiecego ciała. „Niekanoniczna” sylwetka Ciotki — duży biust, szerokie biodra osoby w dojrzałym wieku — pokazują jak nierealny świat tworzy firma Mattel, świat będący często powodem kompleksów i niepotrzebnych dramatów. Ciekawym wydaje się fakt, że *Ciotka Kena* została wykonana pod patronatem właśnie owej firmy. Druga praca nawiązuje do wcześniej wspomnianego filmu *Jak tresuje się dziewczynki*. Jej tytuł *Możesz ogolić dzidziusia* sugeruje,

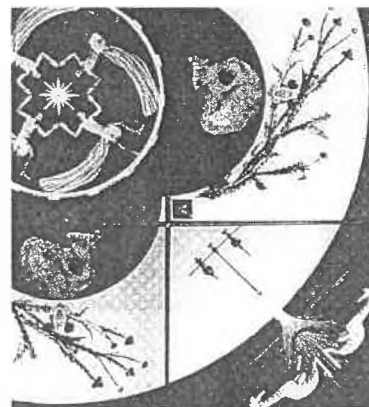


co dziewczynka może zrobić z nadmiernie owłosioną lalką, a zarazem kształtuje zespół zachowań, które będą dotyczyć jej własnego ciała. Jest to kolejny atrybut dorosłości, który wraz z zabawkami przemycany jest do życia dziecka. Libera podkreśla tu motyw *władzy ukrytej* podejmowany przez Michaela Foucaulta, manipulacji edukacją — informacją i tym samym ograniczanie wolności. Najgłośniejszą pracą Libery, która wzbudziła skandal, był zestaw klocków Lego z 1996 r. Projekt był odpowiedzią na konkurs ogłoszony przez firmę Lego. Składał się z elementów dostępnych na rynku i przedstawiał obóz koncentracyjny. Kontrast był tym większy, że artysta wykorzystał klocki uznawane za jedną z najlepszych i „bezpieczniejszych” zabawek edukacyjnych. Praca ta, ze względu na kontrowersje, nie została zaprezentowana na Biennale weneckim. Libera oskarżono o szerzenie zabawek promujących terror, faszyzm. Znowu powierzchowny odbiór i historyczna reakcja uniemożliwiły właściwe zrozumienie tej pracy. Co gorsze potraktowano ten projekt jako przeznaczony do produkcji. Tym samym protest artysty przeciwko popkulturze

stępującej wrażliwość stał się niezmiernie aktualny. Praca Libery skłania do refleksji nad procesem, w którym zbrodnia i przemoc staje się jednym z towarów. Coraz częściej wkracza ona do świata dzieci, przyjmując atrakcyjne, dynamiczne i kolorowe formy. W Polsce ze względu na dość specyficzną sytuację społeczną, kiedy to z upragnieniem oczekiwano przyścia zachodniego wolnego rynku, konsumpcja była kojarzona z wolnością. Po przemiana-

chach społeczno — politycznych do naszej kultury wraz z wolnością wyboru wtargnęły agresywne prawa marketingu i techniki sterowania konsumentem. Wcześniejsze doświadczenia Polaków nie pozwalają im na próbę krytycznego spojrzenia na rzeczywistość, w której panują tylko dwa prawa: popytu i podaży. Ile zyskanej wolności musimy oddać? Na ile głos Libery jest wynikiem naiwności i idealizmu, a na ile chęcią zdobycia rozgłosu?

Z Liberą związana personalnie i w pewien sposób ideowo jest **Zofia Kulik**. W każdym ustroju odnajduje ona elementy ubezwłasnowolnienia, zniewolenia, co zaczyna krytykować już od czasu swej współpracy z Przemysławem Kwiekem. Tandem Kulik-Kwiek w latach 1970-87 prowadzi prywatną



się w estetykę rynku i sprawiających wrażenie bycia jego częścią. Większość dzieł artysty jest w pełni funkcjonalnymi „zabawkami”, czy przyrządami do kształtowania idealnego ciała. Jednak każde zawiera szczególną cechę, która powoduje poczucie pewnego dysonansu, zaskoczenia i zagubienia u odbiorcy. Takim urządzeniem jest *Universal Penis Expander* przeznaczony dla dzieci od 10 miesiąca życia. Podstawą tego pomysłu stały się praktyki mężczyzn m. in. z indyjskiego plemienia Sadhu, którzy stosując odpowiednio dobrane ciężarki wydłużają swe członki. Maszyna Libery ma być odpowiedzią na kompleks męskości, a także na pragnienie nieustannej przyjemności. Następnym urządzeniem do ćwiczenia jest *Body Master* przeznaczony dla dzieci do lat 10. Towarzyszy mu plakat przedstawiający umięśnionego 9 — latka prezentującego swe monstrualne mięśnie rodem z atlasu anatomii. W krzywym zwierciadle pokazana została dzisiejsza obsesja *fitness clubs* i kultu ciała. Podobną wymowę mają dwa inne dzieła Libery — lalki — *Ciotka Kena* i *Możesz ogolić dzidziusia*. Pierwsza z nich jest dyskusją na temat zadomowionego już w naszej kulturze wizerunku kobiety — Barbie. Nie trzeba mówić o jej wpływie na kształtowanie modelu kobiecego ciała. „Niekanoniczna” sylwetka Ciotki — duży biust, szerokie biodra osoby w dojrzałym wieku — pokazują jak nierealny świat tworzy firma Mattel, świat będący często powodem kompleksów i niepotrzebnych dramatów. Ciekawym wydaje się fakt, że *Ciotka Kena* została wykonana pod patronatem właśnie owej firmy. Druga praca nawiązuje do wcześniej wspomnianego filmu *Jak tresuje się dziewczynki*. Jej tytuł *Możesz ogolić dzidziusia* sugeruje,

Pracownię Sztuki Działań, Dokumentacji i Upowszechniania, zajmując się fotografią, video, performance — które szczególnie nacisk kładą na proces tworzenia. Od 1987 r. Zofia Kulik idzie własną drogą. Spowodowane było to wyczerpaniem twórczym jej duetu z Kwiekim. Drugim elementem była chęć stworzenia trwałego dzieła mieszczącego się w kategoriach estetycznych. W całej twórczości Kulik analizuje totalitaryzm przy pomocy instalacji i fotografii (nie dokumentalnej). Nieodłącznym elementem każdej kompozycji jest postać ludzka (zawsze ten sam model — Z. Libera) i jej wpisanie dosłowne w strukturę pracy jak i symboliczne w świat otaczający. Człowiek staje się ornamentem na fotograficznym "dywanie", niczym wzory ze sztuki asyryjskiej i staroperskiej. Artystka definiuje język totalitaryzmu jako język rozkazu i ubezwłasnowolnienia, co podkreślają: symetria, regularność, powtarzalność ornamentałości postaci ludzkiej, jej wątrość i wpisanie w kompozycję. W twórczości Kulik pojawiają się emblematy władzy — sierp i młot, gwiazda, wieniec. Zamknięcie obrazu w ramach architektonicznych nawiązuje do ram instytucji i władzy, w które człowiek jest wtłoczony. Wykorzystuje te elementy m. in. w cyklu *Gotyki międzynarodowy*, w którym mówi o globalizacji świata, w *Idiomach socwiecza*, *Mszy 1 majowej*, *Strażnikach igłicy*, *Marsz, marsz, marsz, marsz*. Totalitaryzm — "młotkowanie" to wg artystki system męski. Dlatego znajdzie się w jej pracach miejsce również dla wątku feministycznego. Artystka wykorzystując męczyzna jako tworzywo tym samym przeciwstawia się tradycji żeńskiego aktu. Kobieta jest obecna w jej pracach symbolicznie, przedstawiana za pomocą draperii — pierwiastka żeńskiego, matki. Kulik kontynuuje w swych dziełach tradycję ikonografii władzy wzbogacając ją o elementy charakterystyczne dla Europy, a przede wszystkim jej wschodniej części. Impulsem do tego była wystawa *Wanderlieder* w 1991 roku.

**Robert Rumas** również podejmuje problem specyficznie polski. Jego prace dotyczą katolicyzmu w naszym kraju, wychowania w tym duchu, co wg artysty powoduje spętanie wewnętrzne. Jego prace przedstawiają figurki świętych — nawiązujące do przedstawień odpustowych, przydrożnych, czy tych ze sklepów z dewocjonaliami — zamknięte w akwariach z kolorową cieczą. Często kompozycję dopełniają słoiki z konserwowaną żywnością, muszle. Właśnie z taką pracą Rumasa związany był skandal w 1994 r. na wystawie w centrum Gdańska. Zwiedzający zniszczyli instalację, która składała się z gipsowych figurek Matki Boskiej i Chrystusa zanurzonych w plastikowych pojemnikach napełnionych wodą. Figury zanieśiono do kościoła. Również część krytyki widzi w pracach Rumasa profanację i chęć szokowania za wszelką cenę. Dla samego autora sztuka ta ma jednak znaczenie terapeutyczne. Wychowany w modelowej rodzinie katolickiej bez przerwy toczy walkę sam ze sobą, odczuwając hamulce wychowania katolickiego. Zabiło ono — jak mówi: *...naturalną wiarę, młodzieńczą potrzebę zgłębiania tajemnic życia* nie tylko w nim, ale w całym społeczeństwie polskim. Forma jego prac — używanie banalnych przedmiotów — wy-

ka z banalności wiary polskiego katolicyzmu, który wg artysty skupiając się na tandetnych symbolach i oddając im cześć, zapomina o praktycznym zastosowaniu zasad chrześcijańskich.



Poza grupą artystów wyraźnie krytykujących rzeczywistość są osoby nie kontestujące tej rzeczywistości, lecz zajmujące się jej analizą. Nasza cywilizacja jest cywilizacją szybkości i o tym stara się powiedzieć **Dominik Lejman**. Łącząc malarstwo z instalacją video w cyklu *Power-pray* przedstawia on

ludzi zastygłych w różnych pozach. Inspiracją do tej pracy był motocyklista, który szybko jadąc na motocyklu pozostawał nieruchomy, zmuszony do przyjęcia pozycji podobnej do modlitwy lub stanu hipnozy. Szybkość tym samym staje się niejako nową wartością, religią.

Nowa rzeczywistość wypracowała także nowy język komunikacji. Temu zagadnieniu poświęca swoją twórczość **Mariola Przyjemnska**. Początkowo uprawiała malarstwo inspirowane różnymi rodzajami pisma i znaków, od egipskich hieroglifów do znaków z tkanin użytkowych. Ta niemal abstrakcyjna sztuka pozostawała w kręgu tematyki mistyczo — religijnej. Od 1994 roku artystka zbiera metki z ubrań. Na ich podstawie maluje obrazy, a ostatnio zarzucając tę technikę robi fotografie oraz preparaty z nimi związane. Metkę w tym momencie możemy rozumieć jako nośnik informacji, zakodowanej w określonym systemie znaków. Tym samym stanowi ona element komunikacji, a znaki są częścią nowego alfabetu. Mówią one o właścicielach ubrań, demaskując ich kompleksy, tęsknoty i dążenia. Są częścią wizerunku, który chcemy stworzyć, własnej projekcji. Stosowane przez Przyjemnską 1000 — krotne powiększenie metek upodabnia je do starożytnych tablic pisma klinowego. Pytanie, które należy postawić, to czy właśnie taka "literatura", zamiast eposu o Gilgameszu będzie dokumentem naszych czasów. **Robert Maciejuk** w swym malarstwie stara się odchodzić od narracji, tym samym narzucając swym pracom i swej wyobraźni rygor. Jedną z jego wcześniejszych prac jest jakby holdem dla Paolo Ucello — fanatyka perspektywy. Wyolbrzymione nakrycie głowy z obrazu *Włocha* w pracy Maciejuka *Ćwiczenia perspektywy wg Ucellla* z 1991r. staje się niemal abstrakcyjne. Ostatnio Maciejuk zajął się reinterpretacją znaków w naszej kulturze. Obecne jego obrazy przedstawiają różne znaki — towarowe, drogowe etc. będące niejako ikonografią miejską. Artysta wyłącza pierwotne treści przypisane znakowi, zostawiając jedynie jego formę. Tym samym znak staje się autonomiczny i otrzymuje niejako nowe życie. Przykładem mogą być tu powiększone godła Unii Europejskiej (bez tytułu 1997) oraz Nato (1998). Czasami Maciejuk



samą formą zdradza treści znaku jak np. w namalowanym gładko niczym powierzchnia emaliowana ostrzeżeniu: Uwaga! Materiały radioaktywne (bez tytułu 1995), gdzie rozcho-dzące się promienie i jaskrawe barwy sugerują radiację.

**Sławomir Toman** w sposób szczególny jest związany z kulturą masową. Kompilując pewne cytaty ze sztuki dawnej z elementami popkultury (m. in. z wizerunkiem Marylin Monroe) dokonuje on tym samym pewnej aktualizacji. W jego *Informatyczne* zestawiał postać *Koronczarki Vermeera* z komputerem — symbolem naszych czasów. Toman, zgodnie z tą konwencją rodem z pop artu, tworzy portrety rzeczy użytkowych. Taka właśnie jest m. in. kompozycja *bé bé* składająca się z ubranek dla dzieci. Są one jak współczesne martwe natury, obrazujące styl i jakość naszego życia. Umysł współczesnego człowieka jest chory i wymaga terapii. Panaceum na tę bolączkę może być sztuka. Taką strategię działań przyjmuje Piotr Jaros w swych instalacjach już w początku lat 90-tych. W 1994 roku rozpoczyna pracę nad 2 cyklami — *Urschleim* i *Umarmen*. *Umarmen* oznaczający *cud widzenia* w starogermańskim składa się z wielkoformatowych czarno — białych fotografii ludzi i ich rzeźbiarskich, hiperrealistycznych odpowiedników. Upozowani nienaturalnie mają budzić skojarzenia ze znanymi motywami jak np. piętą, Judytą z głową Holofernesa etc. Człowiek oglądając swój rzeźbiarski odbiwiednik zyskuje tym sposobem wiedzę o sobie, tym cenniejszą, gdyż zobiektywizowaną. Jaros porusza problemy pierwowzoru — kopii tego, co jest rzeczywiste, a co jest repliką. Pyta, co jest rzeczywistością w naszym świecie pełnym cytacji i odbić. W większości prac powyższych artystów występuje bardzo charakterystyczna dla sztuki lat 90-tych cecha — zainteresowanie ciałem ludzkim i posługiwanie się nim jako środkiem wyrazu, co dotyczy m. in. artystów z pracowni prof. Grzegorza Kowalskiego. **Artura Żmijewski** z tego miejsca wynosi nieufność do sztucznej, artystycznej formy. Najlepszym medium artystycznym, bo najprawdziwszym i najbardziej realnym, staje się dla niego ciało ludzkie. Zdjęcia Żmijewskiego, performance, filmy o lęku *Ja i AIDS*, o wzajemnej deformacji ciał *Powściągliwość i praca* mówią o dopełnianiu, deformacjach i przywarach. Jego fotografia *Oko za oko* przedstawia kalekiego mężczyznę bez nogi, której brak uzupełnia ręka zdrowego człowieka. Ukazanie przez Żmijewskiego wad — fizycznych, czy psychicznych — nie ma na celu wyśmiania ich. Artysta uświadamia nam, że to właśnie one, ludzkie ułomności, świadczą o naszej inności, jednostkowości i wyjątkowości.

Listę nazwisk można mnożyć. Wystarczy wspomnieć o artystach takich jak: **Mirosław Bałka**, **Joanna Rajkowska**, **Paweł Althamer**, **Anna Baumgart**, **Grzegorz Sztwiernia** i wielu innych. Jak wspomnieliśmy nie było naszym celem słownikowe ujęcie tego zagadnienia. Takie ambicje ma prezentowana w CSW wystawa *Scena 2000*, na której pokazane zostały prace najnowszego pokolenia artystów. Poza wspomnianym Zamkiem Ujazdowskim promocją sztuki współczesnej zajmują się: w Warszawie Galeria Zachęta, Galeria Foksal. W Poznaniu działają galerie: od Nowa, Akumulatory 2, At, czy On oraz Międzynarodowe Centrum Sztuki. W Gdańsku brak jest naprawdę takiego ośrodka. Za taki może uchodzić Akademia Sztuk Pięknych, Galeria Wyspa, C. U. K. T., Biuro Sztuki Współczesnej, Galeria C 14. W Krakowie działa: Galeria Zderzak, Bunkier Sztuki, Otwarta Pracownia, Stowarzyszenie Fortu Sztuki.

Staraliśmy się nakreślić najważniejsze problemy podejmowane przez polską sztukę ostatniego dziesięciolecia. Do takich zagadnień na pewno należy temat ciała i związanej z nim całej sfery intymnej. Artyści wdzierają się do tego "ciemnego pokoju na poddaszu", wyciągając rzeczy, które tam ukryliśmy. Wywołują zażenowanie ekszhibicjonistycznie pokazując całą swoją prywatność, niekiedy posuwając się do niezbyt strawnego naturalizmu. Na tym polu najgorzej radzi sobie feminizm ograniczający się jedynie do ataku kobiet na swoją seksualność. Artyści, podejmując próbę dyskusji nad stylem życia uświadamiają, jak bardzo agresywne są prawa rynku, jak ingerują w psychikę człowieka. Pokazują mentalną przemianę w konsumenta, analizują nieuświadomione formy komunikacji między ludźmi. Bardzo ważnym zagadnieniem jest swoboda interpretacji, możliwość wielu skoja-



rzeń. Dzieła często bez podpisów, operujące tylko językiem form i zdarzeń, umożliwiają nieskończoną możliwość interpretacji, niestety także zwykle hochsztaplerstwo. Czy prosta forma sztuki przyczynia się do jej większego zrozumienia, czy staje się przez to bardzo tajemnicza i trudna do przyjęcia?

Należy zwrócić uwagę na fakt zależności sztuki krytycznej od instytucji publicznych, a te które pod naciskiem opinii społecznej mogą zaprzestać wystawiania i sponsorowanie tego typu projektów. Ucieszy to zapewne przeciwników tej sztuki pojmujących ją jedynie jako zespół bezsensownych gestów i przedstawień mających kogoś obrazić. Należałoby się może zastanowić, czy takie działanie nie zuboży sceny polskiej sztuki i nie spowoduje, że ponownie zabraknie nas na forum światowym.

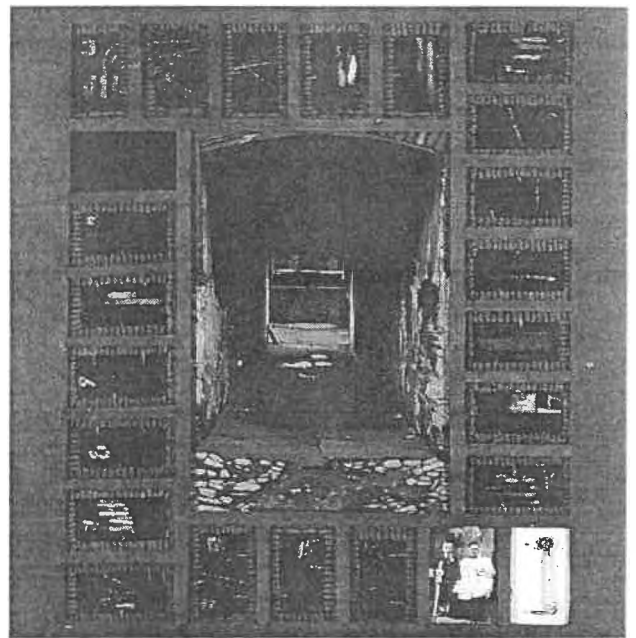
# HAŁAS WOKÓŁ RZECZY WAŻNYCH

CZYLI REFLEKSJE NA TEMAT SZTUKI LAT OSTATNICH PO LEKTURZE TEKSTU  
WIELE HAŁASU O NIC?

Bartłomiej Gutowski

Polska sztuka lat dziewięćdziesiątych i początku kolejnego stulecia, bo przynajmniej jak na razie — pomimo pewnej ewolucji form — zasadnicze kierunki pozostają bez zmian, wzbudza w nas liczne emocje. Wysuwa się wobec niej liczne zarzuty, chociaż ma również gorących zwolenników poszukujących w niej treści istotnych, będących odbiciem czasu, w którym przyszło nam żyć. Nie chcę przytaczać tu po raz kolejny argumentów za bądź przeciw, niewątpliwie o wiele ode mnie doskonalej w tym numerze ARTIFEXU uczynili to Katarzyna Kaczmarek i Piotr Krzysztofik w tekście *Wiele hałasu o nic? Polska sztuka lat 90-tych* oraz Piotr Janowczyk w artykule *Poszukiwanie, ślepy strach, paroksyzm narodzin czyli kilka słów o sztuce współczesnej*. Chciałbym jednakże zwrócić uwagę na kilka spraw z współczesną plastyką związanych, które choć niewątpliwie przez wielu dostrzegane, to — jak mi się zdaje — nie są w dyskusjach zbyt często przypominane.

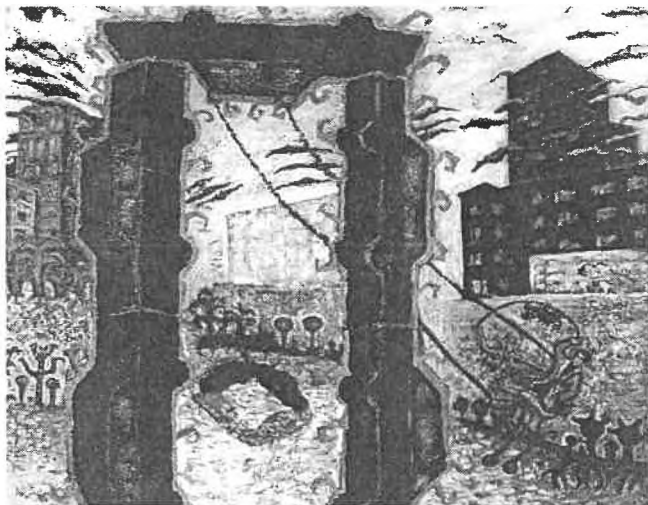
Przed wszystkim czytając teksty krytyczne o sztuce najnowszej odnieść można wrażenie, że postrzega się ją fragmentarycznie — choć może wydobywając przy tym rzeczy najistotniejsze — to jednak chętnie zapominając o jej różnorodności i złożoności. Tak uczynili autorzy tekstu *Wiele hałasu o nic?* — oczywiście mają do tego prawo, zwłaszcza że, jak sami piszą *Wybraliśmy osoby, których wypowiedź artystyczna miała i ma największy zasięg oddziaływania i spowodowała wiele kontrowersji, bądź wywołała nasze subiektywne zainteresowanie. Dlatego też nie jest naszą ambicją ani celem stworzenie syntetycznej opisywającej wszelkie przejawy życia artystycznego w latach 90-tych*. Jednak zwrócenie uwagi wyłącznie na jeden rodzaj tendencji zachodzących w plastyce może zbyt upraszczać jej widzenie. Katarzyna Kaczmarek i Piotr Krzysztofik przytaczają zarówno artystów jak



Jacek Rykała (ur. 1950), *Wokół podwórka 3*, 1989, olej

i galerie związane z nurtem, który moglibyśmy nazwać „nowoczesną awangardą plastyczną” (mając świadomość z uproszczenia owego określenia). Mamy dziś sytuację dość dziwną — bycie „awangardą” staje się powoli obowiązkiem, a także potrzebą artysty głęboko wierzącego, nawet wbrew sobie, że „prawdziwym człowiekiem sztuki” jest twórca awangardowy. Ta tendencja, narastając już od ponad stu lat, dziś osiąga swe apogeum. W sztuce nowoczesnej dostrzega się wyłącznie jej awangardowe aspekty, wszystko inne traktuje się raczej jako relikwiny poprzedniego dziesięciolecia, które przez „młodych” artystów i krytyków postrzegane jest zazwyczaj wyraźnie negatywnie. Chodzenie na wystawy twórców kontrowersyjnych, zwłaszcza w młodzieżowych środowiskach, należy do „dobrego tonu”, staje się modą.

W dziwnej sytuacji znalazła się awangarda działając — z wyjątkiem może skrajnie drastycznych akcji — w blasku zarówno społecznego przyzwolenia jak i dzięki państwowemu mecenasowi. Największe mekki sztuki „awangardy”, takie jak np. w Warszawie — Zamek Ujazdowski, Galeria Foksal czy Zachęta (choć stara się pokazywać artystów hołdujących różnym stylom, w twórczości młodych zdecydowanie promuje eksperymenty artystyczne), niebawem prawdopodobnie dołączy do nich pod nowym kierownictwem Galeria Rzeźby, są to miejsca powszechnie szanowane. Warszawa zaś nie stanowi tu wyjątku. Wiele z owych galerii działa pod patronatem Ministerstwa Kultury, przeznaczającego na nie sumy niebagatelne, wystawy w nich odbywające się znajdują sponsorów wśród poważnych i prestiżowych firm. Jeżeli zaś tele-



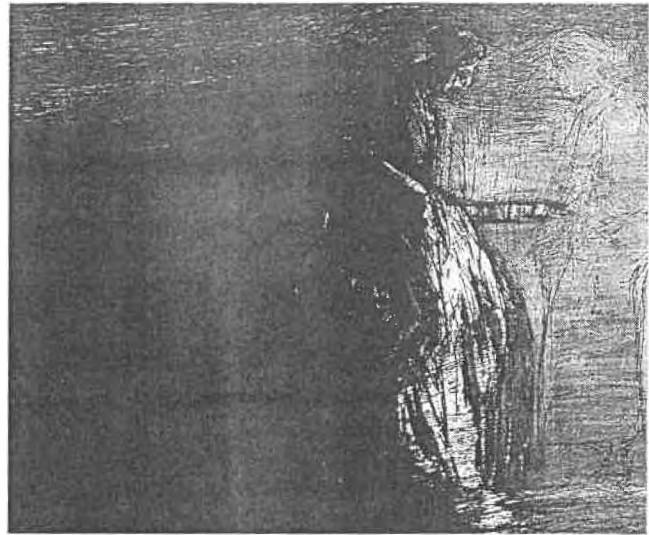
Krzysztof Skarbek (dyplom w 1985 w PWSSP we Wrocławiu), *Huśtawka z dobrych aul*, 1993, olej na płótnie



wizja publiczna w ogóle zdecydowanie się kwestie plastyki poruszyć, to zazwyczaj skupia się właśnie na owych „awangardowych” galeriach. Na jednej z największych polskich uczelni plastycznych — warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych, zbyt gorąco nowej sztuki nie popierającej, znalazła się słynna „Kowalnia” — pracownia prof. Grzegorza Kowalskiego, który do owych poszukiwań młodzież popycha. Pomimo więc wielkiego lamentu i głosów o „zarzynaniu” nowoczesnej sztuki, sytuacja artystów „awangardy” i ich admiratorów zdaje się być bez porównania lepsza niżli ta, w której ponad sto lat temu znajdowali się dziś tak modni impresjoniści (ich obecna popularność po części opiera się właśnie na stworzonym im artyście zapomnianego i wyklętego). Uznając dziś impresjonizm za jeden z najwybitniejszych kierunków w sztuce (jak mi się zdaje nieco na wyrost), mamy świadomość, iż w znacznej swej większości ówczesna krytyka nie doceniła go (pomińmy względy, jakie o tym zadecydowały). Dzięki temu zdaje się nam, że to właśnie my na owej sztuce się poznaliśmy. Okazaliśmy się o wiele bystrzejszymi i lepszymi znawcami sztuki niż krytycy sprzed stu lat. Czy tak jest w istocie — śmiem powątpiewać. Pociągnęło to natomiast za sobą rosnącą w nas obawę, abyśmy przypadkiem nie pominieli milczeniem jakiegoś kolejnego wybitnego twórcy — a za takiego jakże chętnie będziemy uznawać tego, którego twórczość nie będziemy w stanie pojąć ani intelektem, ani duchem. Wówczas w oczach naszych wyrośnie on ponad przeciętność. Z drugiej jednak strony zaszedł drugi, chyba ważniejszy mechanizm — dostrzeżliśmy wartość w samym byciu awangardą, co doprowadziło nas do dzisiejszego, nieco absurdalnego, kultu nowości w sztuce. Nie chcę twierdzić, iż oryginalność i poszukiwanie nie są w sztuce wartościami. Jednak na pewno nie jedynymi, a raczej też nie najważniejszymi. Pomijam tu fakt, że z ową oryginalnością niekiedy różnie bywa i dość ona jest pozorna, często powtarzając stare schematy w nieco odmiennym formie.

Obok awangardy doceniani są również artyści na „ryнку sztuki” istniejący od dawna, którzy w lata dziewięćdziesiąte wkroczyli z okazałym bagażem, a przede wszystkim już wyrobionym stylem. Choć mariaże między obiema grupami zdarzają się, są one dość rzadkie. Raczej niechętnie postrzegamy ich jako artystów wpisujących się w krajobraz sztuki lat dziewięćdziesiątych, zamykając ich twórczość w ramy poprzednich okresów. W wielu wypadkach rzeczywiście mamy do czynienia z powtarzaniem dawno temu wypracowanych form i schematów. Z drugiej strony pamiętać musimy, iż liczni spośród nich tworzą rzeczy bardzo ciekawe również i w ostatnim dziesięcioleciu. Często jednak ich popularność jest jedynie środowiskowa. Pomijanie ich niewątpliwie obraz owej sztuki spłaszcza.

Tak naprawdę interesująca wydaje mi się inna kwestia — otóż wśród twórców młodego pokolenia dostrzega się jedynie ową bardzo awangardową awangardę, zupełnie zapominając o młodych artystach, którzy postanowili spróbować wyrazić się w formach wzbudzających może mniej emocji, będących jednakże językiem współczesności. Nie odrzucają oni tradycyjnego typu obrazowania, nie dając się jednak zamknąć w istniejących schematach, próbując stworzyć nowoczesny język sztuki — spokojniejszy jednak od ryku awangardy. Artyści ci stawiają na wartości może niezbyt modne, brzmiące nieco staroświecko — na PIĘKNO i PRAWDE, które w sztuce przetrwać muszą. Oczywiście, poziom artystyczny prac bywa różny. Tu również jest wiele tandety i banału. Jest jednak też poszukiwanie SZTUKI a nie wyłącznie SKANDALU. Zaistniała dziś sytuacja nieco dziwna, zepchnięci zostali oni bowiem na margines sztuki i losy ich bliskie są dawnym artystom awangardowym, twórczość ich zaś nie jest przyjmowana



Agnieszka Cieślińska (ur. 1964), *Postać*, 1998, akwaforta, akwatinta

w wyniosłe mury Zamku. To, iż są niedostrzegani, jest grzechem współczesnej krytyki, za który może kiedyś przyjdzie gorzko zapłacić. Części krytyków nie interesują oni, bowiem stawia ona na „awangardę”, reszty gdyż zajmuje się od dawna docenianymi tuzami, organizując im kolejne wystawy. Oczywiście niektórym udaje się wydobyć z mroku, nigdy jednak w blask reflektorów, są znani raczej wąskiemu gronu specjalistów i kilku, często przypadkowym admiratorów. Może za symbol owej grupy niech posłuży twórczość Agnieszki Cieślińskiej jak i całej grupy KWARTET GRAFICZNY P.A.K.T.

Czytając artykuł *Wiele hałasu o nic?* uderzyła mnie jeszcze jedna rzecz. Autorzy mówią, iż nasza sztuka dzięki owej awangardzie artystycznej znów zaczęła być dostrzegana poza granicami. Wydaje mi się, że należy być z tego typu stwierdzeniami ostrożnym. Odnajdywanie wszelkich poloniców jest niewątpliwie miłe i sympatyczne, jednak tworzony jest pewien mit, chyba dość niebezpieczny, że nasza sztuka odgrywa naprawdę ważną rolę w światowej kulturze. To niestety nie do końca prawda, owszem, istnieją poszczególni twórcy znani na świecie, ale raczej wpisujący się w zastane tendencje niż je kreujący. W coraz silniej zglobalizowanym i unifikującym się świecie trudno być artystą samodzielnym, potrafiącym spojrzeć ponad schematy, a jak uczy nas historia, to właśnie tacy twórcy mają szansę na tworzenie rzeczy naprawdę istotnych. Powtarzanie dawno wypracowanych schematów doprowadzi polską sztukę donikąd. Zresztą tak naprawdę przecież nie uznanie salonów jest wyznacznikiem poziomu (ono raczej potrzebne jest do leczenia naszych narodowych kompleksów), ale wartości estetyczne, umiejętność oddziaływania na wrażliwość, intelekt i smak odbiorcy. Nawiązywanie z nim dialogu, prowadzenie rozmowy o rzeczach istotnych, poszerzanie spojrzenia na świat — to cechy wielką sztukę, niezależnie czy będzie tworzona w Nowym Jorku i będzie mieć licznych wyznawców, czy powstawać będzie w pracowni mało znanego twórcy z Radomia. Popularność nie świadczy o wielkości i tego też uczy nas historia sztuki, która przypomina nam jeszcze o czymś ważnym — o pokorze, jaką winniśmy zachować wobec Sztuki.

# POSZUKIWANIE, ŚLEPY STRACH, PAROKSYZM NARODZIN

CZYLI KILKA SŁÓW O SZTUCE WSPÓŁCZESNEJ

Piotr Janowczyk

*Ten wiek się ulotni i rozpocznie się następny być może od paroksyzmu, ale artyści czerpiąc ze swych ukrytych zasobów, pozostaną w strumieniu własnej immanentnej historii, w którą wpisane są wielkie wyobraźnie. Wszyscy artyści, od jaskiniowych po obecnych (...) są sobie współcześni. Jeśli chodzi o pozostałych, pozostanie im prawdopodobnie, niestety ślepy strach i nieskończenie niemądre, gwałtowne poszukiwanie.*

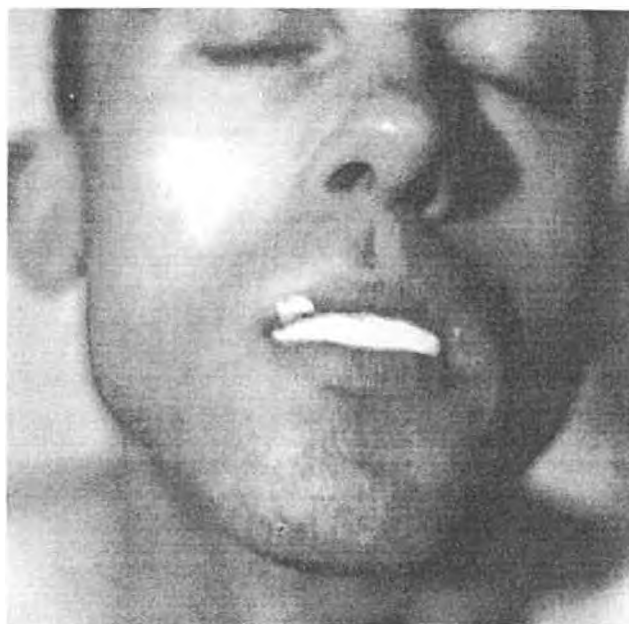
Dore Ashton

Ponoć najtrudniej opisać to, co ma się tuż przed oczami. Brak perspektywy, dystansu i czasu utrudnia, a często uniemożliwia wydanie obiektywnych sądów. Wnioski powstające na bieżąco są często dwuwymiarowe, niepełne i selektywne. Najlepsza krytyka rodzi się po latach, gdy przebrzmia już echa dawnych fanfar, ucichną spory, a układy personalne staną się jedynie tematem anegdot. Z drugiej jednak strony krytyka powstająca na bieżąco jest najlepszym wyrazem swojego czasu, jego bolączek, kompleksów a przede wszystkim mentalności odbiorcy. Jest też nieocenionym materiałem źródłowym, który tak jak wino i dobra whisky nabiera wartości wraz z upływem czasu.

Jaki obraz sztuki okresu przełomu tysiącleci wyłoni się za kilkadziesiąt lat, tego dziś nie jesteśmy w stanie stwierdzić. Których artystów okrzyknie się prekursorami, a którzy zostaną zapomniani. możemy tylko przypuszczać. Jedno jest pewne — na naszych oczach sztuka po raz kolejny wykonuje woltę i podwójny aksel, wprawiając wszystkich w zakłopotanie. Młode pokolenie artystów, jak każda awangardowa tradycja (sic), po raz kolejny stara się zburzyć to co zastało.

## ŚWIEŻOŚĆ

Zwykło się twierdzić że, największą siłą sztuki awangardowej jest jej świeżość. Nowe spojrzenie na rzeczy zastane ma być ożywczym powiewem, który oczyści skostniałe umysły i przywróci zachwianą równowagę. Tymczasem z wielu współczesnych salonów



Miroslaw Kaczmarek, *Płyn*, instalacja wideo, 1998

prezentujących sztukę młodego pokolenia zamiast wspomnianego wyżej wiosennego zefiru dochodzi nas raczej odór uryny i kału, sapanie i jęki bólu.

Jak bardzo zmienił się warsztat tych, którzy nazywają siebie artystami? Ucieczka od sztalgugi doprowadziła do tego, że zamienili pędzel na żyłkę, którą tną swoje ciało, a na palecie zamiast farb pojawiły się ludzkie i zwierzęce szczątki. Zadajmy więc sobie pytanie. Czemu ma służyć epatowanie ekstremamentami, genitaliami i krwią? Jaką pozycję społeczną zajęli dzisiejsi twórcy i jak w tym kontekście rozumieć słowo — dzieło sztuki?

## SZEROKI GEST

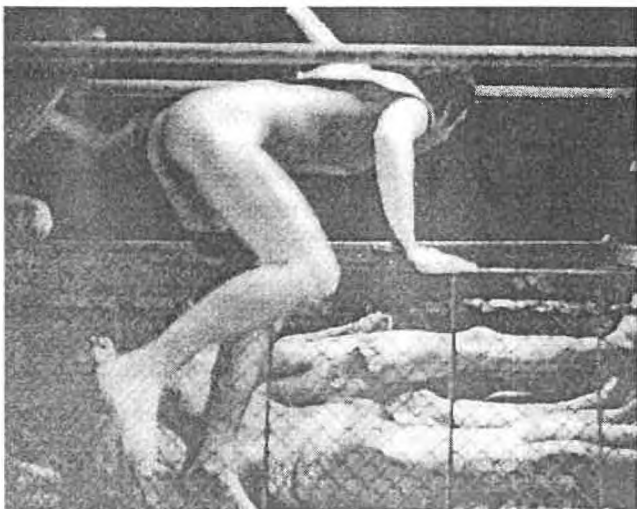
Dzisiejszą sztukę młodych można wpisać w nurt XX-wiecznych ruchów awangardowych, jednak choć wykazuje wiele cech wspólnych nie jest im tożsama. Awangarda jest zjawiskiem, które można uznać za cykliczne. Każdy kierunek miał swoich prekursorów, którzy nie bacząc na dotychczasowe konwencje i konsekwencje wbijali się w zastałą tkankę sztuki niczym rzymska falanga po to, by dokonać kolejnego przewartościowania. Artyści jak najczulszy barometr wychwytyją z otoczenia symptomy zmian, nim docierają one do świadomości społecznej. Skutek jest taki, że tzw. masowy odbiorca, nie mogąc dostrzec kontekstu nowej sztuki, po prostu jej nie rozumie. Twierdzenie to, oczywiście bardzo trafne, straciło swój sens w momencie gdy uczyniono z niego regułę. Tragedią krytyki końca XX wieku stało się przekonanie o tym, że narodzinom wielkiej sztuki musi towarzyszyć negacja społeczna, skandal i sensacja. Od czasu impresjonistów (Salony Odrzuconych), z ironicznym uśmieszkiem obserwuje się tych, którzy nie w porę dostrzegli iskrę geniuszu u młodych buntowników. Dlatego wielu krytyków nie chcąc uchodzić za „niepostępowych” z najszczerzą euforią i zupełnie bezkrytycznie wita każdą nowość. Dziurawe sito nie jest w stanie zatrzymać artystycznych popłuczyn. Co więcej, ocierając się o groteskę tłumaczenie recenzenta sprawia, że jego głos przestaje być traktowany poważnie. Szczególnie w przypadku gdy artystyczną prowokację lub żart próbuje opisać w sposób nadęty i paranaukowy. Przykładem niech będzie wypowiedź krytyka opisującego mniej znaną z prac Andy Warhola, którą artysta stworzył nasi-

kując (dosłownie) na płótno zagruntowane środkiem czułym na urynę. Krytyk skojarzył dzieło z mitem o Danae i złotym deszczu oraz wykazał cechy pochodne technice *action painting* Jacksona Pollocka. Dziś można skwitować to tak, że krytyk wykazał się błyskotliwym umysłem a artysta szerokim gestem.

## BYĆ ARTYSTĄ

Każdy z nas zdaje sobie sprawę z tego, że „być artystą” to nie to samo co być, dajmy na to szewcem czy kucharzem. Nie ma czegoś takiego jak zawód artysty (choć życie przekonuje, że są wyjątki). Od malarzy, rzeźbiarzy, muzyków czy poetów wymaga się czegoś więcej niż przygotowania rzeczy smacznej lub wygodnej. Mówię w tym momencie o świadomości społecznej roli artysty. Gdyż ta grupa społeczna zajmuje wyjątkowy status. No właśnie. Spróbujmy sobie odpowiedzieć, na czym polega jej szczególna pozycja. Pomoże nam w tym krótka powtórka z historii sztuki, przeprowadzona jednak nie pod kątem faktograficznym, ikonograficznym czy hagiograficznym. Zastanówmy się, jak w ciągu ostatnich kilkuset lat zmieniła się pozycja artysty w hierarchii społecznej.

W średniowieczu trudno mówić o artystach w dzisiejszym rozumieniu tego słowa. Ówczesni malarze, snycerze, budowniczowie traktowani byli na równi z rzemieślnikami takimi jak płatnerze czy kamieniarze. Potwierdza to nazwa jaką ich określano *Artifex* — czyli zręczny, biegły rzemieślnik. Jak wszyscy wiemy, ogromny awans tej grupie społecznej przyniosła kolejna epoka czyli Renesans, wynosząc dotychczasowych rzemieślników ponad inne grupy zawodowe. Co było przyczyną nobilitacji? Pozwalając sobie na daleko posunięte uogólnienie można powiedzieć, że artyści swój awans zawdzięczają kościołowi katolickiemu. Ten możny protektor wykorzystał ich umiejętności i wyznaczył konkretny cel: stworzyć rzeczy piękne i poruszające, a zarazem służące celom religijnym. Należy mieć świadomość, że 90% dzieł sztuki powstało w tym okresie na zamówienie Kościoła. Ówczesni twórcy poradzi sobie z postawionym przed nimi zadaniem. Jednak o awansie zadecydowało to, że społeczeństwo zaczęło postrzegać ich jako tych, którzy tworząc rzeczy materialne, potrafią przenieść rzeczywistość w inny, transcendentny wymiar. Świeccy fundatorzy zatrudniali doświadczonych w pracy na chwałę Boga



Akcja performer Mariusza Maciejewskiego *Śpiew sardynek*



Fragment wideo dołączonego do pracy *Piramida zwierząt*

i Kościoła, malarza lub rzeźbiarza aby odtąd słał imię ich rodu. Oddzielenie *disegno* czyli idei, od ostatecznego dzieła dopełniło podziału na twórców i wykonawców. Artyści uzyskali inny status społeczny. Przeszli być traktowani jak pracownicy fizyczni. Zaczęli być przyjmowani na dworach i hołubieni przez możnowładców. Każda z koronowanych głów otaczała się gronem wybitnych postaci ze świata sztuki. Artyści dołączyli do elity europejskiej. Ten bardzo korzystny układ miał swoje ograniczenia. Obowiązywała zasada, zgodnie z którą artysta aby się utrzymać musiał pracować dla fundatora lub mecenasa. Niewiele znamy prac, z tego okresu, które twórcy wykonywali dla własnych potrzeb. Opisany wyżej mechanizm utrzymał się bardzo długo. Ten stan rzeczy naruszył w sensie psychologicznym dopiero Romantyzm. Ówczesni twórcy popadli w stan rosnącej megalomanii — sytuowali się sami na szczycie hierarchii społecznej. W ich mniemaniu upoważniał ich do tego akt twórczy, który czynił z nich istoty wybrane przez Boga i Bogu najbliższe. Zaczęli głosić że prawdziwy twórca powinien być



Fragment wideo dołączonego do pracy *Piramida zwierząt*

wolny i niezależny od zleceniodawcy. Były to pierwsze symptomy tego, co stało się kilkadziesiąt lat później, czyli działań artystycznych w duchu hasła *sztuka dla sztuki*. Wówczas artyści ostatecznie upewnili się w przekonaniu o własnym geniuszu, którego nie rozumie zwykły, szary człowiek. Taki stan trwa do dziś. Wstydlive stało się uprawianie sztuki służącej jakiegokolwiek idei. Dużo chętniej sięga się po sztukę negacji. Symptomatyczny wydaje się też fakt, że większość dzisiejszych artystów gdy spyta się ich, kto jest odbiorcą jego prac, z pewnością odpowie, że tworzy tylko i wyłącznie dla siebie. Jest to efekt wielkiego zaufania we własne umiejętności czy może lekceważenie oglądającego?

## FONTANNA

Znane jest powiedzenie, że w XX wieku największymi rewolucjonistami sztuki byli Pablo Picasso w zakresie formy i Henri Matisse jeśli chodzi o kolor. Jednak to nie oni są autorami przewrotu, który obserwujemy dziś w salonach. Postacią kluczową jest Marcel Duchamp. Jego pisuar prowokacyjnie nazwany *Fontanną* wystawiony na paryskiej Wystawie Niezależnych w 1917 roku jest tym dziełem, które zmieniło sztukę współczesną. Artyści otrzymali od niego narzędzie, które miało ich nobilitować. Od tej pory twórca mógł nazwać dziełem cokolwiek chciał. Jednak stworzenie tej nowej jakości okazało się otwarciem przysłowiowej puszką Pandory. Wielu z nich — jak twierdzi Andrzej Osęka — *zrozumiało z całego zdarzenia tyle, że odtąd trzeba wysyłać do galerii muszle pisuarowe i im podobne rzeczy (...)* Inni — *idąc dalej w tym kierunku zaczęli klozetowe urządzenia traktowane jako dzieła sztuki uzupełniać autentycznymi ekstrementami.*<sup>2</sup>

Słabość współczesnych artystów do fizjologicznych wydzielin jest rzeczywiście zastanawiająca. Jedni artyści wystawiają swoje fekalia w puszkach, inni smarują nimi religijne przedstawienia. Andy Warhol sikał na płótno — malując „obrazy”, a niejaka Helen Chadwick swoje rzeźby tworzy poprzez wlewanie gipsu w korytka: *z jakiej w zaspach śniegu zostawia jej świeży mocz. Kiedy jeden artysta w czasie happeningu tnie swoje ciało żyłką, inny odpowiada mu wystawieniem swojej mrożonej krwi w salonach Royal Academy w Londynie.*<sup>3</sup> Gdy jedna z młodych artystek zaszczycza nas widokiem swojej waginy<sup>1</sup>, z której wylania się lalczka Barbie, inna prezentuje



Mirosław Kaczmarek, *Płyn*, instalacja wideo

na wystawie fotograficzne zbliżenia męskich narządów płciowych antycznych rzeźb, zgromadzonych w Ermitażu.<sup>5</sup> Podobną estymą darzą artyści szczątki ludzkie i zwierzęce. Na wystawach pojawiają się wypchane na polecenie artysty zwierzęta, a jeden z naszych rodaków miał nawet zamiar zbudować swoją artystyczną wizję z martwych ludzkich płodów.<sup>6</sup>

Oczywiście - każdy z tych artystów zapytany o sens swoich działań skwapliwie nas oświeci. Okaze się, że jego praca ma głęboki podtekst mitologiczny lub kulturowy, że jest głosem wojującej feministki albo obrończyni praw zwierząt, albo bojownika o wolność ciała jako nośnika znaków etc. Powstrzymam się w tym momencie od oceny tego stanu rzeczy, gdyż chciałbym zwrócić uwagę na pewien fakt. Mianowicie na totalną degradację społeczną artysty. Pisałem wyżej o elitarnym statusie, jaki wypracowali sobie twórcy na przestrzeni ostatnich kilkuset lat. Czy dziś też można działania artystów określić mianem elitarnych? Wydaje się, że częściej używane jest określenie — wyjęci poza nawias — albo — uprawiający działania spoza marginesu — a i tak są to stwierdzenia delikatne. Gdyby chcieć nazwać rzeczy po imieniu trzeba by powiedzieć, że wśród współczesnych twórców największą karierę robią podglądacze, sadomasochiści i dewianci, ale czy w czasach królującego liberalizmu i politycznej poprawności ktoś zwróci na to uwagę...

Obrońcy nowego twierdzą, że sztuka jest taka jak czasy, w których powstaje. Miałoby to oznaczać, że dzisiejszy świat jest tak okropny, że jedyna rzecz jaką może zrobić artysta to przywiązać sobie do rąk i do nóg sznury, a następnie kazać się ciągnąć w cztery strony świata.<sup>7</sup> Pozwolę więc zadać sobie pytanie. Czy średniowieczne wojny były mniej krwawe niż konflikt w Kosowie? Czy rokokowe salony, po których chadzał markiz de Sa-

de oglądały mniej gorszące sceny niż ściany amsterdamskich domów publicznych? Czy dziś inaczej zabija się wielkie morskie ssaki, niż dwieście lat temu? A jednak w przeszłości nikt nie wpadł na pomysł, aby w imię swoich artystycznych aspiracji tworzyć sztukę z krwi, fragmentów jelit, czy kału. Z pewnością inną kwestią jest fakt, że dziś wszyscy jesteśmy zanurzeni w krwistej papce pop kultury, która epatuje nas śmiercią w edycji kieszonkowej, miłością w wersji fizjologiczno — biologicznej i estetyką kiepskiego komiksu. Czy więc współczesny artysta, operujący również mediami wizualnymi został zainfekowany tą płytką stylistyką i stąd ten niewydarzony kaliber estetyczny?

Na zakończenie jeszcze jedna krótka uwaga. W europejskim kręgu kulturowym dwie grupy społeczne mają ogólne przyzwolenie na działania wykraczające poza normy estetyczne i moralne. Obowiązują je inne kryteria oceny, a nawet inne normy prawne. Pierwsza z nich to dzieci a druga to ludzie chorzy umysłowo. Artyści chętnie dołączyliby do tych uprzywilejowanych grup. Znane jest nawet powiedzenie, że artyści mają duszę dziecka. Jednak w kontekście tego co dziś dzieje się w świecie sztuki należy uznać, że stwierdzenie to powoli staje się nieaktualne gdyż dusze artystów coraz chętniej ulatują tam gdzie dusze ludzi obłąkanych.

<sup>1</sup> Dore Ashton, *Drodzy Przyjaciele*, Pokaz — Pismo Krytyki Artystycznej, 1999 nr specjalny, s. 2.

<sup>2</sup> Andrzej Osęka, *Strażnik salonów*, *Polityka*, 1999 nr 51, s. 65.

<sup>3</sup> Andrzej Osęka, *Mrożona krew na wystawie*, *Polityka*, 1999 nr 42, s. 48.

<sup>4</sup> Film wideo Alicji Żebrowskiej — *Grzech Pierworodny*.

<sup>5</sup> Wystawa prac fotograficznych Zofii Kulik, zatytułowana *Skarby Ermitażu*, która w wersji okrojonej odbyła się w 1999 roku w Muzeum Narodowym w Poznaniu.

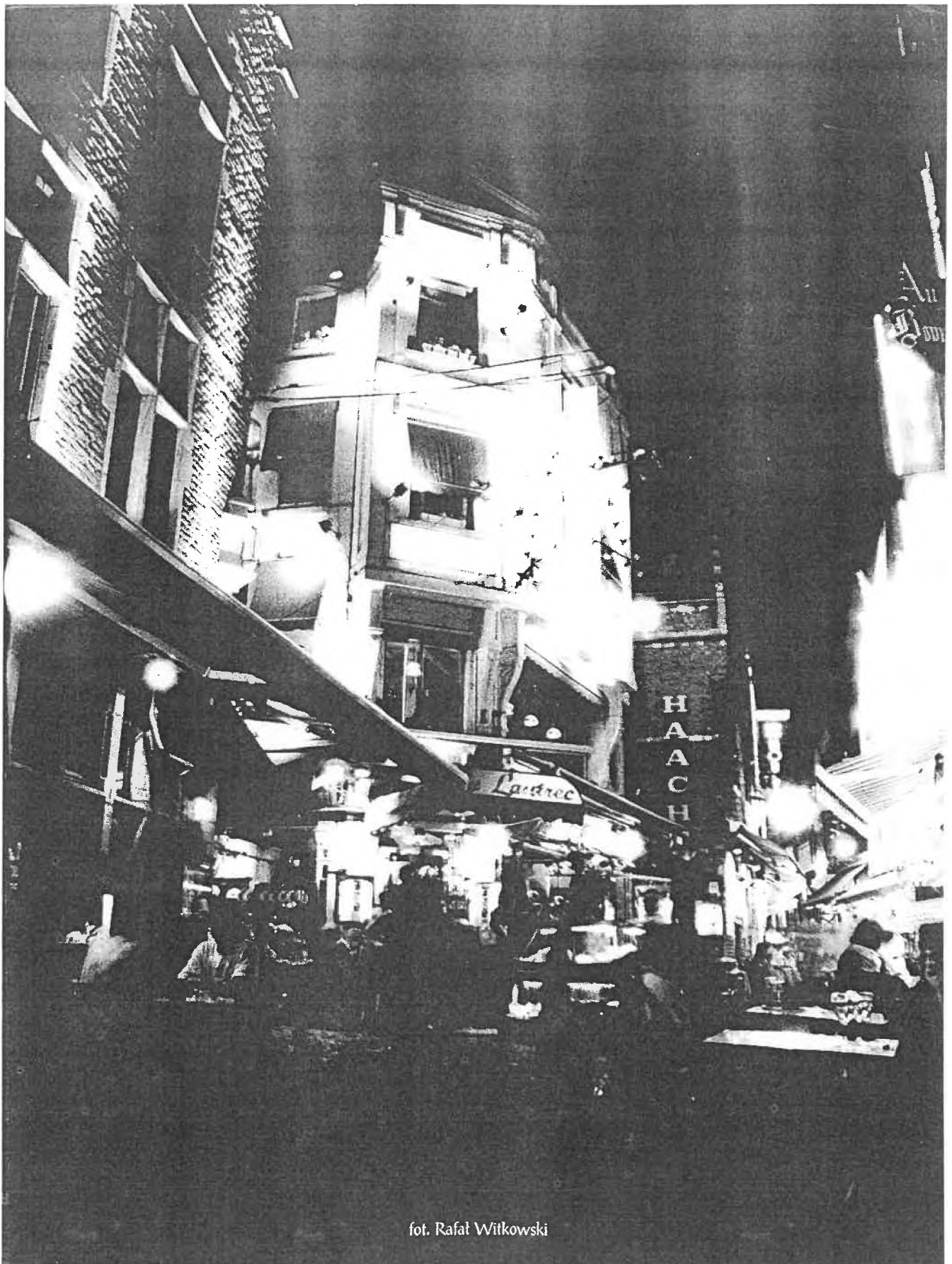
<sup>6</sup> Martwe ludzkie płody chciał wykorzystać Grzegorz Klaman. Po odmowie ze strony instytucji medycznych zadowolili się ich fotografiami.

<sup>7</sup> Akcja performerera młodego pokolenia Mariusza Maciejewskiego, która miała miejsce w 1995 roku, zatytułowana *Łoże, w którym widziałem zorzę*.





fot. Rafał Witkowski



fot. Rafał Witkowski

# MIASTO BEZ MIASTA

## KILKA UWAG O WSPÓŁCZENEJ URBANISTYCE

Bartłomiej Gutowski

**W 1899 roku Sitte pisze rozprawę poświęconą miastu, traktując je jako dzieło sztuki. Jakże dziś, po upływie zaledwie stu lat, dalecy jesteśmy od takiego spojrzenia. Czujemy się w mieście zagubieni, coraz częściej postrzegamy je raczej jako wroga strukturę.**

Mieszkamy w nim, funkcjonujemy, niekiedy dajemy się uwieść urokowi starych zakątków lub pobudza naszą wyobraźnię stylistyka hi-tech nowoczesnych biurowców. Jednak przemieszczając się pomiędzy nimi trafiamy na miejsca emocjonalnie obojętne, z których chcemy jak najszybciej dostać się do mieszkania, do naszej *bezpiecznej twierdzy*. Wiele czynników wpływa na nasze negatywne spojrzenie — komunikacja samochodowa, przestępczość, tłumy, ale również i urbanistyka. Nie znam się na organizacji ruchu ani na walce z przestępczością, zastanowić się więc chcę nad zaletami i niebezpieczeństwami współczesnego planowania przestrzeni miejskiej, tworzącej najbliższy nam, mieszkańcom miast, świat.

Coraz powszechniej obowiązującym staje się model społecznego funkcjonowania, w którym rano wychodzimy z mieszkania do podziemnego parkingu, wsiadamy do klimatyzowanego samochodu, dojeżdżamy do parkingu pod biurowcem, a po pracy jedziemy po zakupy do supermarketu, samochód zostawiając na specjalnych miejscach parkingowych bezpośrednio połączonych ze sklepem. W niedzielę zaś udajemy się do kompleksowego centrum sportowego — oczywiście zadaszzonego. Ideał ten może nie jest powszechnie realizowany, ale dla wielu jest szczytem marzeń, wręcz symbolem luksusu i osiągniętej pozycji społecznej. Ograniczają go raczej czynniki finansowe niż kulturowe. Miasto ja-

ko takie przestaje być bowiem atrakcyjne dla mieszkańców. W pewnym sensie współczesny człowiek coraz mniej go potrzebuje, czy może raczej przestrzeń miejska przestaje być dlań istotna. Poruszając się po nim, nie spędza się w nim czasu. Po mieście się przemusza (istotna jest więc droga, którą traktuje się jako konieczność, a nie przyjemność). Jak słusznie dostrzegł jeden z moich znajomych, mieszkańcy wielkich miast idąc ulicami, niemal biegną. Oczywiście, po części można to wytłumaczyć szybkim tempem życia, ale nieatrakcyjność przestrzeni, po której się poruszamy, niewątpliwie też ma swoje znaczenie. Bez porównania większą popularnością cieszą się strony internetowe informujące o korkach na ulicach niż o historii, tradycji miasta. W niedziele ruch jak i całe życie zamiera. Nieliczni wybierają się na spacer na Stare Miasto. Większość poza miasto, do lasu — wybiera ucieczkę. Życie pod miastem jest dla większości niemożliwym ze względów finansowych do zrealizowania marzeniem.

Miasto powinno współtworzyć więzi międzyludzkie, źle funkcjonujące może je jednak zabijać. Coraz trudniej będzie nam żyć między realnymi ludźmi. Rozwój internetu jest też poniekąd objawem choroby miast, które swą wielkością i anonimowością sprawiają, że jesteśmy coraz bardziej wyobcowani, poszukujemy alternatywnych form kontaktu, skoro ulica, a przede wszystkim tradycyjne miejsce spotkań — plac czy rynek

stają się przestrzeniami wymarłymi, lub w ogóle nie istniejącymi w nowych układach urbanistycznych. Nie spełnianie przez nie ich podstawowej roli prowokuje ucieczkę w coraz bardziej rozwijającą się rzeczywistość wirtualną, poszukując tam świata idealnego. Choć oczywiście, nie ludźmy się, nie odnajdziemy go.

Urbanistyka jest dziedziną niedocenianą, w mieście to właśnie ona (wraz z architekturą), tworzą świat otaczający człowieka. Może go tworzyć bliskim bądź dalekim. Śmiem twierdzić, że współczesna urbanistyka, albo raczej jej brak — jako kompleksowego spojrzenia na przestrzeń miejską — po części wpływa na nasze wrogie postrzeganie tkanki miejskiej (nieprzypadkowo używam tego, może niezbyt eleganckiego, określenia — o tym za chwilę). Żyjemy w chaosie urbanistycznym, a nawet gorzej, bałaganie. Myśl urbanistyczna zazwyczaj nie sięga poza teren jednego osiedla lub jednego wieżowca i jego najbliższego otoczenia. A chaos, bałagan nie wpływają dobrze na funkcjonowanie człowieka. Wbrew anarchistycznym teoriom, każdy człowiek tworzy sobie wewnętrzny uporządkowany świat i takiego też, dla dobrego funkcjonowania, potrzebuje na zewnątrz.

Prestiz społeczny potwierdzony jest mieszkaniem w historycznych okolicach. Powstanie osiedli — sypialni stworzyło zupełnie nową przestrzeń miejską, nowe jej postrzeganie. Początkowo uważane za nowoczesne budownictwo, mające dać stosunkowo wysoki standard niewysokim kosztem, okazało się fikcją. Co gorsza pociągnęło za sobą braki inwestycyjne i skazywanie na powolną zagładę XIX wiecznych kamienic. Mieszkanie w przedwojennym budynku widziano jako życie w slumsie, do którego wprowadza się margines. I rzeczywiście budynki te, z powodu braku dofinansowania i modernizacji (np. brak łazienek) powoli zaczęły slumsy przypominać. Dziś remontowane i dostosowywane do współczesnych standardów stają się powoli poszukiwaną na rynku nieruchomością. Owe wspomniane przeze mnie przed chwilą przestrzenie blokowisk stanowią „ziemię jałową”. Pas komunikacyjny, po którym się przemieszczamy w drodze do kościoła, domu, szkoły, pracy, każdy chce z niego się jak najszybciej wydostać. Znamiennie jest, że mieszkając na post-PRL — owskim osiedlu jedzie się na starówkę, aby pójść na spacer.

Oczywiście owe bokowiska stają się powoli przestrzenią ujarzmianą. Wielu ludzi zaakceptowało funkcjonowanie w tej rzeczywistości. Nie czuje wielkiej potrzeby ucieczki z niej. Człowiek potrafi zaakceptować i przystosować się do danych mu warunków. Możliwe, iż nawet liczni zaczynają się tu dobrze czuć. Tak jak przyzwyczajają się do niedzielnych spacerów do McDonalda i supermarketu, jako form wypoczynku i rozrywki. Powstaje w ten sposób społeczeństwo coraz bardziej chore. Umiejętność akceptacji zastanej sytuacji nie sprawi, że stanie się najlepszym otoczeniem człowieka, przynajmniej nie w tak krótkim czasie. Warto tu dodać, że niewątpliwie poprawia się wygląd osiedli, przynajmniej zyskują one nowe elewacje i formy, rośnie ich atrakcyjność. Choć niestety nie można porównywać tego z adaptacją wielkiej płyty w byłej NRD, ale ponoszone przy tym nakłady finansowe są astronomiczne.

Pisząc o umieraniu tradycyjnych układów miejskich bynajmniej nie pragnę aby powstawały jakieś symetryczne, identyczne miasta — jak z wizji niektórych wczesnych modernistów, którzy architekturę tę postrzegają jako idealnie uporządkowany, ustawiony niemal pod linijkę, sztuczny organizm. Taki świat też byłby nam obcy i swą bezdusnością i jednakowością wywoływał schizofreniczne odczucia. Musi jednak istnieć jakaś idea, coś porządkującego naszą przestrzeń. Dlatego właśnie rozumna polityka miejska jest konieczna. Bez niej miasto staje się chaosem, miast strukturą uporządkowaną, organizującą życie. Interes pojedynczych osób, firm, interes inwestorów zwycięża nad potrzebami miasta, społeczeństwa. Spójrzmy na dwa biurowce wyrosłe niedawno w centrum Warszawy — turecki wieżowiec Reform Plaza w Al. Jerozolimskich — szczyt tandety w nowoczesnym budownictwie i „trumnę” Warty, budynek zdecydowanie brzydki. Obydwa postawione zostały bez większego odniesienia do zastanej rzeczywistości. Reform Plaza ustawione pod kątem, połączone tandetnym łącznikiem z sąsiadującym budynkiem, nie zachowuje gabarytów okolicznej zabudowy. Naprzeciw usytuowała się nowa siedziba Warty, budynek nieco ciekawszy, aczkolwiek o dziwnych proporcjach, z przysadzistą dolną, cokołową partią, wyrastający w górę wysoko ponad sąsiednią zabudowę. Daje to efekt urbanistycznego bałaganu, staje się męczące. Wspomnieć można też o nowym budynku TPSA, arogancko pod kątem ustawionym

do otaczającej go zabudowy... przykłady można mnożyć. Warszawa jest dla architektów wymarzonym miejscem działań. W centrum ponad 1,5 milionowego miasta zachowała się wolna przestrzeń, którą można zagospodarować. Niestety robi się to w sposób jeden z możliwie najgorszych, oby szybciej i taniej. Powstaje brzydkie miasto, coraz mniej nęcące dobrych architektów. Zaprzepaszczana zostaje szansa uczynienia z Warszawy prawdziwie europejskiego miasta.

Jednocześnie miasto coraz mniej stanowi jedność. Coraz więcej organicznie złączonych elementów stanowiących samodzielne, wyraźnie wyodrębnione człony — osiedla. Mniej widoczne jest to w miastach historycznych, z dużymi tradycjami, a przede wszystkim zachowaną tkanką historyczną. Porównajmy np. Warszawę i Kraków, którego ewidentny zrąb stanowi tradycyjna historyczna tkanka, do której przyczepiane są — niczym satelity — nowe osiedla. Tradycyjny rynek pozwala jednak miastu w normalny sposób funkcjonować. Warszawie, z rozbitym centrum otoczonym samoistnie istniejącymi osiedlami, brakuje miejskiego charakteru.

Właściwie idee powrotu do klasycznej zabudowy wysnuli postmoderniści już dawno temu, wystarczy przypomnieć choćby książkę Aldo Rossiego, jednego z prekursorów postmodernizmu, *L'Architettura della città* napisaną już w roku 1966. Wśród różnych postulatów autor nawołuje do powrotu do tradycyjnej urbanistyki. Pozycja ta, jak zresztą większość najważniejszych książek o architekturze współczesnej, nie doczekała się polskiego wydania i dostępna jest również w angielskim tłumaczeniu. Postmodernizm — schyłkowa, manierystyczna faza modernizmu, proponuje powrót do tradycji, sięganie do klasycznych układów. Postmodernizm, pojawiający się jak wiadomo w Europie zachodniej w latach 60-tych dziś staje się powoli przeszłością. Pojawia się znużenie postmodernistyczną architekturą. Niektóre idee modernistów znów zaczynają być nośne. Pamiętać jednak trzeba, iż w Polsce właściwie do lat 90-tych dla modernizmu alternatywy w urbanistyce kompleksów mieszkaniowych nie było. Tak więc powrót do tradycyjnej zabudowy jest dla nas wciąż nowością. Dziś urbaniści i architekci tworzą po części nową formę. Nie towarzyszą jej powstawaniu głośne hasła ani buńczuczne manifesty, wychodzi za to naprzeciw społecznym oczekiwaniom.

Przynajmniej tej części społeczeństwa, którą na nowe mieszkanie stać. Powstają osiedla zamknięte — często dosłownie — ogrodzone murem, lub po prostu stanowiące wyraźnie wyodrębnioną przestrzeń. Zachowany zostaje w niej jednak tradycyjny podział na ulice, a niekiedy nawet place, w połączeniu z unikaniem zwartej zabudowy. Budynki budowane są najczęściej na planie zbliżonym do prostokąta lub podkowy, rzadko kiedy zamknięte, oddziela je wolna przestrzeń. Duży nacisk kładziony jest na dopuszczanie światła, zieleni, swobodę. Powstają więc tereny o tradycyjnej, uporządkowanej siatce lecz luźnej zabudowie. Niestety nadal są to przestrzenie wydzielone. Miasta w mieście, żyjące swoim oddzielnym życiem. Będzie to prowadziło do dalszej izolacji, miasto będzie stawać się coraz bardziej rozbite, rozczłonkowane, a tendencja do zamykania się, odgradzania, może sprawić że poza centrum będą funkcjonować osiedla — satelity które sprawią, że miasto coraz mniej będzie przypominać żywy organizm.

Pamiętać trzeba, iż miasto jest i być musi strukturą żywą. Tkanka historyczna może otrzymywać nowe funkcje, ale powinny być one dostosowane do historycznych wnętrz. Mcdonald na starym mieście śmierdzi banalem, przemienia zabytek w kicz. Miasto musi żyć. To bardzo ważne. Zamykanie historycznych budowli w *wyniosłych murach* wbrew pozorom nie koniecznie dobrze im służy. Owszem stare miasto może przyciągać tłumy, ale musi być dostosowywane do nowych potrzeb, oczywiście w taki sposób by nie zatracalo swojej tradycyjnej formy. Nie bójmy się połączenia architektury dawnej i nowej, historii z nowoczesnością. Tak było zawsze, spójrzmy na nasze starówki. Jakże świetnie współgrają w nich XIX wieczne kamienice i barokowe pałace. Oczywiście, podkreślimy to jeszcze raz, ta nowa architektura musi jakoś odnosić się do starej. Nie kopiować, zachowywać swą nowoczesną formę, ale jednak odwoływać się do istniejącej przestrzeni. Miasto to żywy organizm, nie można zmieniać go wg dowolnych koncepcji. Trzeba o niego dbać, trzeba pozwalać mu swobodnie, choć w sposób kontrolowany, rozwijać się. Umieć łączyć jego tradycję z nowoczesnością i rozwojem. Nie ma nic złego w funkcjonowaniu obok siebie starej i nowej architektury, w adaptowaniu historycznych wnętrz do potrzeb współczesnego społeczeństwa. Trzeba jednak zachować proporcje i umiar, a przede wszystkim szacunek dla historii.



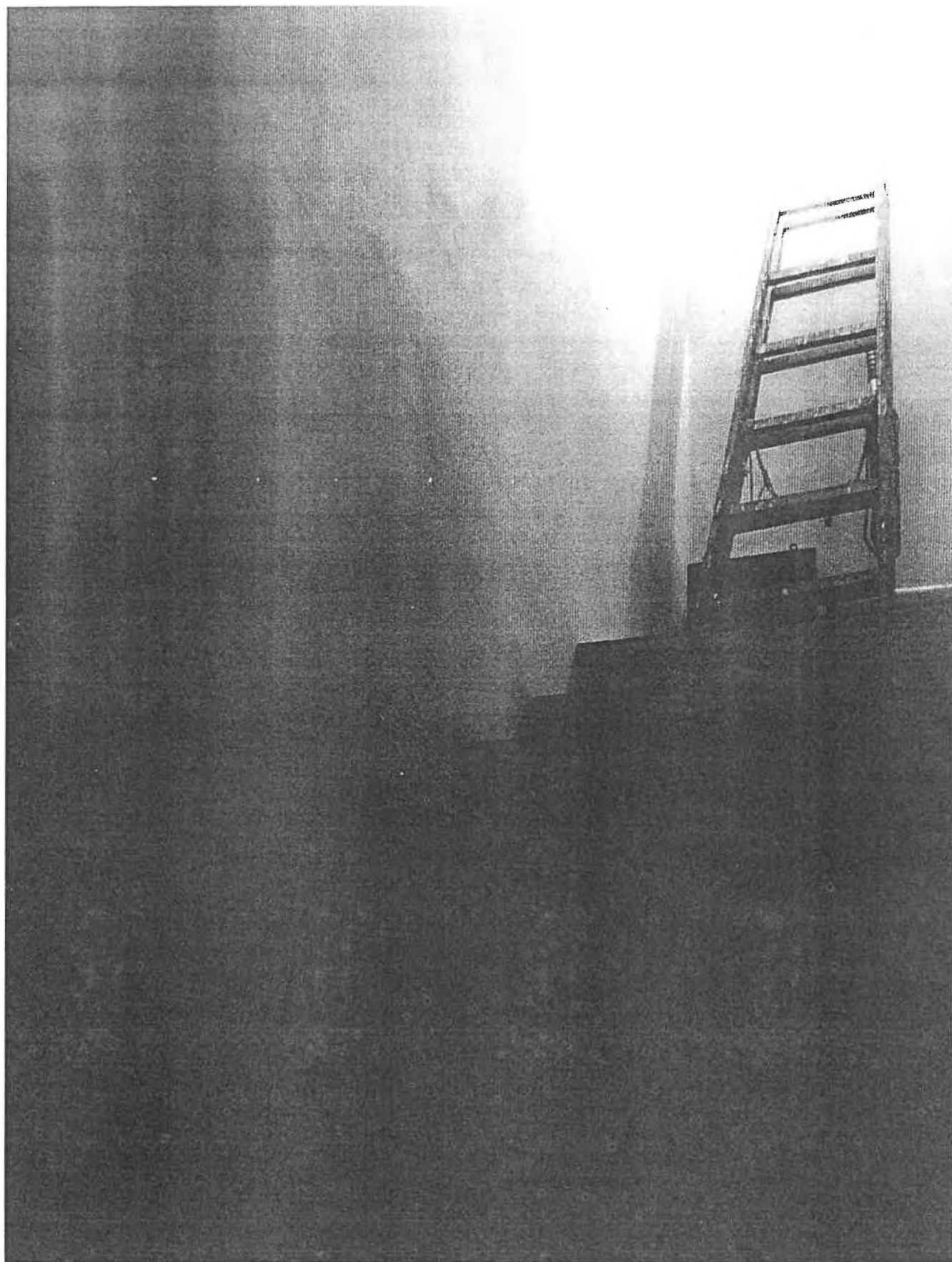


foto. Rafał Witkowski



# IKONOGRAFIA JANA PAWŁA II

Iwona Snopek

Postać Papieża Polaka znana jest, dzięki jego pielgrzymkom, na całym świecie. Wszędzie pozostaje on w sercach wiernych, którzy pragną zatrzymać go na dłużej w swoim kraju lub mieście. Owocem tych podróży są przede wszystkim zapamiętane słowa Ojca Świętego, zmiany w życiu religijnym i społecznym narodów, ale także niezliczone artykuły w prasie, zdjęcia, książki i tysiące pamiątek.

Tymi pamiątkami są wizerunki Jana Pawła II: pomniki, piersia, tablice pamiątkowe, obrazy, malowidła ścienna, mozaiki, witraże, dzwony, medale, znaczki pocztowe itd. Potrzeba ich powstania płynęła i wciąż płynie z głębi serc ludzkich. Miejscem szczególnym na mapie świata jest Polska. Ikonografia papieska jest tutaj bardzo rozpowszechniona i wciąż pojawiają się nowe realizacje. Jest niemożliwe zaprezentowanie wszystkich „obiektów” znajdujących się na terenie Polski, a jedynie wskazanie na ich różnorodność.

Mówiąc o ikonografii Jana Pawła II należy najpierw zwrócić uwagę na trzy istotne elementy: jego strój, pierścień i herb. Papież nosi białą sutannę przepasaną *cingulum* (szarfa z wyhaftowanym herbem papieskim), do mszy — albę i ornat, na który zakłada *paliusz* (wełniana wstęga szerokości 7 cm z końcami zwisającymi na piersiach i na plecach, ozdobiona sześcioma czarnymi krzyżykami). Może mieć także *mucef* (sięgającą do łokci pelerynkę w kolorze purpurowym) lub białą piąszcz. Na głowę wkłada białą piuskę lub mitrę (infulę) — składa się ona z dwóch tarcz (*cornua*), połączonych prostą opaską (*circulum*) z dwiema wiszącymi z tyłu wstęgami (*vitae*). Jako Pasterz w dłoni trzyma pastorał zakończony nowoczesnym w formie srebrnym krucyfiksem. Na serdecznym palcu prawej dłoni ma pierścień Rybaka (łac. *anulus piscatoris*). Przysługuje on tylko papieżowi i jest mu wręczany w chwili przyjęcia wyboru, a łamany po jego śmierci. Nosi wizerunek Piotra, który wciąga do łodzi sieć z rybami (*A gdy to uczynili, zagarnęli ryb mnóstwo wielkie, i rwała się ich sieć* Łk 5, 6). Służy do pieczętowania każdej bulli papieskiej, o czym świadczy na przykład zwyczajowy zwrot stosowany przy okazji nadawania godności kościołowi: *Dan w Rzymie u Świętego Piotra, pod sygnetem Rybaka, dnia...., Pontyfikatu Naszego....* Na herbie Jana Pawła II widnieją: krzyż, tiara (uroczyste nakrycie głowy papieża, ozdobione trzema koronami symbolizującymi jego potrójną władzę: arcykapłana, króla i proroka), klucze piotrowe (*Tobie dam klucze królestwa niebieskiego* Mt

16, 19) oraz monogram Maryi. Ten ostatni motyw, jak i słowa *Totus Tuus* (*ego sum et omnia mea Tua sunt*) przyjęte od św. Ludwika Marii Grignon de Montfort, wskazują na maryjny charakter pontyfikatu Ojca Świętego. To zawierzenie Matce Bożej — *„Oto jestem cały Twój i wszystko, co moje, Twoim jest”* — odbija się w ikonografii. Obok podobizny Papieża pojawia się jego herb, czasami także słowa TOTUS TUUS lub ikona Matki Bożej. Należy podkreślić, że jeszcze przed wybraniem go na papieża kardynał Karol Wojtyła używał — od 1958 roku, czyli od dnia przyjęcia sakry biskupiej — herbu z krzyżem, literą M i słowami CAŁY TWÓJ.

Przegląd wizerunków Jana Pawła II rozpoczynają **pomniki**, jako realizacje najbardziej powszechne i... widoczne, ponieważ stoją na otwartych przestrzeniach — przed kościołami, na placach miejskich. Najczęściej wykonane są z brązu, rzadziej z granitu (Zakopane — Księżówka), drewna (Stary Sącz — Muzeum Regionalne, autor: Henryk Stafiński) czy gipsu (Wilanów — kościół Św. Anny). Istnieje także posąg z soli (Wieliczka — kaplica bł. Kingi w kopalni). Papież może występować w charakterystycznym geście pozdrowienia. Prawą rękę unosi do góry, w lewej ma pastorał — Kielce (plac im. Jana Pawła II, autorka: Anna Grabiwoda), Płock (przy katedrze, autor: Gustaw Zemła; na cokole pomnika napis „POZDRAWIAM CAŁE MAZOWSZE”), Police (autor: C. Dźwigaj), Warszawa (przy Galerii Porczyńskich, autor: Gustaw Zemła), Wieliczka, Wilanów. Gdy ukazany jest bez pastorału ma inne atrybuty: trzyma w dłoni piuskę (Częstochowa — obok ołtarza polowego przy klasztorze na Jasnej Górze, autor: Władysław Dudek) lub różaniec (Kalwaria Zebrzydowska — napis na cokole: *W 80 — LECIE URODZIN PIELGRZYMOWI...*). Gest pozdrowienia dostrzegamy także w przedstawieniach Papieża — Pielgrzyma, dynamicznie *idącego ku widzowi*, z pastorałem (Białystok — przy katedrze Wniebowzięcia NMP; Łódź — przed archikatedrą p. w. św. Stanisława Kostki) lub kijem pasterskim (Dukla). Innym gestem jest błogosławieństwo. Ist-



Granitowe popiersie w Gdańsku na Zaspie



Tablica pamiątkowa przy wejściu do Sanktuarium Bożego Miłosierdzia w Krakowie

nieją pomniki Jana Pawła II czyniącego ten (znak nad całym narodem i wówczas jego obie ręce uniesione są do góry: Jędrzejów, Kraków (na dziedzińcu Pałacu Biskupiego, autor: Ione Sènsi Croci, 1980 rok), Zakopane (na Krzeptówkach — skierowany w stronę Giewontu). Może również zwracać się do konkretnej postaci — wtedy jego dłoń spoczywa na jej głowie. Przykładem jest drugi pomnik Ojca Świętego na terenie sanktuarium w Licheniu, stojący przed nową bazyliką — obecnie największy w Polsce, dzieło Mariana Koniecznego. Przedstawia klęczącego duchownego, który wręcza Papieżowi model nowej świątyni. W Kaliszu Jan Paweł II ukazany został z dziewczynką tulącą się do niego, w myśl słów Pisma Świętego: *Pozwólcie dzieciom przychodzić do Mnie. Nie powstrzymujcie ich. Do takich bowiem należy królestwo Boże* (Mk 10, 14). Pomnik autorstwa profesora Jana Kucza. Całkowicie odmienny jest pomnik *Sunsum Corda* znajdujący się w ogrodach zakopiańskiej "Księżówki". Ponad dwa metrowa figura, ważąca siedem ton, przedstawia Ojca Świętego jako zamyślonego pielgrzyma, który przyjechał w swoje ukochane góry, odzianego w płaszcz i z laską w ręku. Autorem jest zakopiański rzeźbiarz Marek Szala, absolwent krakowskiej ASP.

O wiele prostszym ikonograficznie typem przedstawień Jana Pawła II są **popiersia**. Wszystkie prawie jednako- we, odlane z brązu. Ukazują Papieża w piusce na głowie i w sutannie, z krucyfiksem zawieszonym na piersiach (Warszawa — przed Katedrą Polową WP; Kraków — w kościele Paulinów na Skałce) lub paliuszem (Czerwienne — Bachledówka: przed kościołem). Niezwykłe popiersie stojące w Gdańsku na Zaspie wykonał ze skały (granitu) Mariusz Kulpa, wykładowca gdańskiej ASP. Natchnienie czerpał on z Biblii — *Ty jesteś Piotr [skała], i na tej skale zbuduję Kościół mój, a bramy piekła nie przemogą go* (Mt 16, 18). Cytat ten umieszczono na murze za pomnikiem. Papież — następca Świętego Piotra — ma mitrę na głowie, a na ramionach paliusz. Najprostszym w formie wizerunkiem jest głowa Jana Pawła II — rzeźba z brązu profesora Zofii Wolskiej, będąca darem dla samego portretowanego od ojców Franciszkanów z Telewizji Niepokalanów.

Kolejne "obiekty" to **tablice pamiątkowe**, wykonane najczęściej z metalu, gdzie tło i litery są z tego samego materiału; bądź kamienne, z metalowymi literami. Umieszcza-

ne są często wewnątrz kościoła lub na frontowej ścianie zewnętrznej. Widzimy na nich herb papieski, okolicznościowy napis oraz głowę Papieża (Dukla — sanktuarium św. Jana z Dukli, Łódź — katedra, Warszawa — kościół Św. Krzyża, nowy gmach Biblioteki Uniwersytetu Warszawskiego). Rozbudowane ikonograficznie przedstawienie odnajdujemy na tablicy w kościele parafialnym p.w. Ofiarowania NMP w Wadowicach, gdzie został ochrzczony Karol Wojtyła. Widzimy tu popiersie Jana Pawła II na tle murów trzech świątyń, z którymi Ojciec Święty jest związany: w Wadowicach, Krakowie i Rzymie. Piękna tablica znajduje się przy wejściu do sanktuarium Bożego Miłosierdzia w Krakowie Łagiewnikach. Plastikarna, wystająca z lica tablica, postać Jana Pawła II, trzymającego w dłoni okrąg z monogramem M i krzyżem, od którego rozchodzą się promienie (jak z serca Jezusa Miłosiernego na obrazie w tym kościele), przypomina o wizycie Ojca Świętego u krakowskich Sióstr Faustynek. Drewniana tablica pamiątkowa, umieszczona na bocznej ścianie kościoła w Bliźnem, ukazuje Papieża w stroju pontyfikalnym — z paliuszem, mitrą na głowie i pastorałem w dłoni. Wszystkie tablice pojawiają się *na pamiątkę* pobytu Papieża w danym miejscu, aby wiadomość o tym wielkim wydarzeniu pozostała na wieki.

Odrębną grupę stanowią **obrazy**. Wśród nich wyróżnić można portrety o mniej lub bardziej rozbudowanej ikonografii. Najprostsze przedstawienia to: Ojciec Święty ze złożonymi do modlitwy dłońmi (Warszawa — Galeria Porczyńskich, dzieło Paulene Clarck z 1982 roku) lub w stroju pontyfikalnym (Kraków — pałac biskupów krakowskich, Przemyśl — kościół karmelitów). Charakterystyczne są dwa obrazy Leszka Sobockiego — *Polak 79* (wymagowany portret Papieża) oraz *Znaki zwycięstwa Jana Pawła II* (z 1983 roku, Zbiory Sztuki Wotywniej na Jasnej Górze). Tymi znakami są krzyż i ikona Matki Boskiej Częstochowskiej, odwołująca się do przesłania *Totus Tuus*. Do bardziej złożonych kompozycji należy obraz Jana Molgi — *Jan Paweł II jako Sternik Łodzi Piotrowej — Kościoła*. Ojciec Święty — Piotr naszych czasów gestem uniesionych rąk zdaje się uciszać burzę szalejącą wokół Łodzi z herbem papieskim na dziobie i krzyżem Konstancyjna Wielkiego na maszcie. Pochyleni nad burtą rybacy, a wśród nich Piotr (jak na papieskim pierścieniu) usiłują wciągnąć sieci pełne ryb. Jan Paweł II jest obrońcą wiary chrześcijańskiej i głową Kościoła Katolickiego. W kościele p.w. Św.



Obraz z Galerii Porczyńskich autorstwa Paulene Clarck

Wacława w Radomiu nasz wzrok przyciąga duży obraz o niezwykle bogatej ikonografii. Stojące w szeregu postacie królów polskich oraz Mickiewicza, Słowackiego i innych znanych Polaków, okrywa jakby błękitnym płaszczem unosząca się nad nimi Matka Boska Częstochowska. Przed szeregiem klęczy pochylony Jan Paweł II, aby ucałować ziemię i leżącą na niej białą — czerwoną szarfę, spływającą od Matki Bożej. Malarz przywołał ten gest całowania polskiej ziemi przez Papieża, tak dobrze nam znany. W tej samej świątyni jest jeszcze drugie przedstawienie, rozmiarami dorównujące pierwszemu, na którym Ojciec Święty, ukazany dwa razy, uczestniczy w MODLITWIE RÓŻNYCH WYZNAŃ — ASYŻ 1986 (jak głosi napis, po lewej) oraz otwiera Drzwi w ROKU ŚWIĘTYM 1983–1984 (po prawej). Fundatorką obrazu jest Wanda Szczawińska z Polakowskich. O popularności obrazów z wizerunkiem Jana Pawła II świadczy ogłoszenie w jednym z katolickich czasopism: "Ojciec Święty — portrety olejne, Kraków tel..." "Dziś prawie w każdym kościele możemy taki obraz zobaczyć.

Postać Jana Pawła II odnajdujemy także na **malowidłach ściennych** w niejednej polskiej świątyni. Na przykład w Głogowcu koło Kutna w 1985 roku pojawiła się nad drzwiami do zakrystii polichromia autorstwa Olgi Bajkowskiej i Stanisława Petertila, przedstawiająca: kardynała Stefana Wyszyńskiego, Św. Maksymiliana Kolbego, księdza Jerzego Popiełuszkę oraz Jana Pawła II depreczającego szatana pod postacią smoka. Ukazanie razem "wielkich Polaków naszych czasów" ma przypominać nam o ich zasługach i ma być świadectwem dla następnych pokoleń.

Innymi dziełami z wizerunkiem Ojca Świętego są **mozaiki**, jak ta z Zalesia Górnego koło Warszawy, umieszczona na zewnętrznej ścianie kaplicy w klasztorze Sióstr Orionistek. Powstała w 1982 roku (autor: Stanisław Janiszewski) i przedstawia Jana Pawła II w stroju pontyfikalnym, w geście pozdrowienia. Istnieją również **witraże** z podobizną Papieża, np. w Radomiu (kościół Św. Wacława) i w Warszawie (kościół Św. Zygmunta).

Do ikonografii Jana Pawła II zaliczymy także **dzwony**. W słynnej odlewni JANUSZ FELCZYŃSKI I SPÓŁKA z Przemyśla wykonano m.in. dzwon wiszący w Sanktuarium Ojców Pijarów na Siekierkach w Warszawie, z napisami:



Fragment obrazu Jana Molgi - Jan Paweł II jako Sternik Łodzi Piotrowej - Kościoła

mi: "IMIĘ MOJE JAN PAWEŁ II" i "TOTUS TUUS" oraz popiersiem Papieża. W ludwisarni Felczyńskich w Taciszowie powstał dzwon jubileuszowy, przeznaczony dla świątyni Opatrzności Bożej, która będzie w Wilanowie. Płaszcz 2,5 — tonowego dzwonu o 5 — metrowym obwodzie odlano ze stopu miedzi, cyny i srebra. Umieszczono na nim wizerunki Ojca Świętego (z napisem "SOLIDARNOŚĆ"), prymasa Józefa Glempa i Matki Boskiej, jak również słowa Papieża i dedykacje dla narodu. Jeszcze inny dzwon z podobizną Jana Pawła II znajduje się w Gorzowie Wielkopolskim. upamiętniając jego pobyt w tym mieście.

Obecnie chyba największa ilość wizerunków Ojca Świętego występuje na **medalach** i znaczkach pocztowych. Te pierwsze wydawane są na różne okazje, ukazując Papieża m. in. w geście błogosławieństwa, z hostią, różą częstochowską, czy z kłosem i zbożami (Częstochowskie Zakłady Produkcyjne). Najczęstsze przedstawienie na rewersie to: Matka Boska, kościół na Jasnej Górze lub bazylika Św. Piotra, a także herb papieski.

Liczba **znaczków pocztowych** z podobizną Papieża jest dziś ogromna. Najczęściej Ojciec Święty występuje w stroju pontyfikalnym, z krzyżem w dłoni, czyniąc gest pozdrowienia, wielokrotnie pojawia się herb papieski. Ukazują się z wielu okazji, np. beatyfikacji lub kanonizacji jakiejś postaci, ważnych wydarzeń religijnych czy pielgrzymek Jana Pawła II do różnych krajów świata. Znaczki związane z podróżami Ojca Świętego możemy podziwiać we wspaniałym albumie autorstwa ks. prof. Waldemara Chrostowskiego — *Papież Pielgrzym. Jan Paweł II na znaczkach pocztowych świata 1978 — 1990*, wydanym już trzykrotnie (1988, 1991 i 1997). Ponadto istnieje także trzyczęściowa publikacja Władysława Aleksiewicza i Wojciecha Henrykowskiego — *Jan Paweł II na znakach pocztowych* oraz ciągle uzupełniany katalog Olgierda Maciejewicza — Matyjewicza — *Papież Jan Paweł II na kasownikach pocztowych świata*.

W wielu miejscach w Polsce organizowano wystawy filatelistyczne związane z postacią Papieża z okazji: 15 lat Pontyfikatu (1993 — Warszawa), w 75. lecie urodzin (1995 — Warszawa), podczas V Pielgrzymki do Polski (1997 — Warszawa) czy w 20. rocznicę Pontyfikatu (1998 — Warszawa, Kraków, Gdańsk). W 2000 roku z okazji osiemdziesiątych urodzin Ojca

Świętego Poczta Polska po raz pierwszy w historii wspólnie z Poczta Watykańską wydała trzy znaczki — z podobizną Papieża, wizerunkiem Matki Boskiej Częstochowskiej i srebrnym krucyfiksem z papieskiego pastorału, wszystkie autorstwa Czesława Stani. Natomiast z okazji Narodowej Pielgrzymki do Rzymu Poczta Polska wyemitowała dwa znaczki — z postacią Ojca Świętego na tle bazyliki Św. Piotra oraz z krzyżem stojącym na tle Koloseum. Pojawił się także znaczek z okazji Roku Świętego. *W dziejach poczty, nie tylko żaden inny papież, ale i żaden inny człowiek nie doczekał się za swojego życia aż tylu wydań pocztowych emitowanych w tak dużej liczbie rozmaitych krajów na wszystkich kontynentach. W ciągu 20 lat działalności ukazało się około 2500 znaczków z Janem Pawłem II — pisał w katalogu gdańskiej wystawy ks. Roman Zdrój. Pierwszym znakiem pocztowym upamiętniającym papieża Jana Pawła II — czytamy dalej w tej samej publikacji — jest rzadki datownik okolicznościowy Poczty Watykanu dokumentujący wizytę papieską w Sanktuarium Maryjnym w Mentorella we Włoszech w dniu 29 października 1978 roku. Natomiast pierwszy znaczek pocztowy z Papieżem został wydany w dniu 24 stycznia 1979 roku i zawdzięcza my go poczcie Gabonu. (...) W Polsce pierwsze znaki pocztowe z Janem Pawłem II ukazały się dopiero 2 czerwca 1979 roku przy okazji I pielgrzymki Papieża do Ojczyzny. Dzięki tak wielkiej ilości znaków pocztowych związanych z osobą Jana Pawła II powstała i rozwinęła się odrębna dziedzina filatelistyki — papalia poświęcone papieżowi z Polski.*

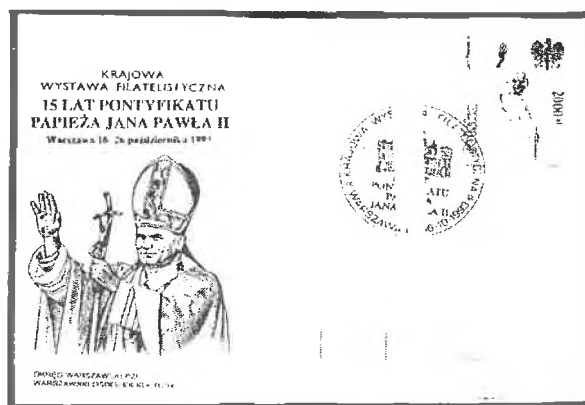
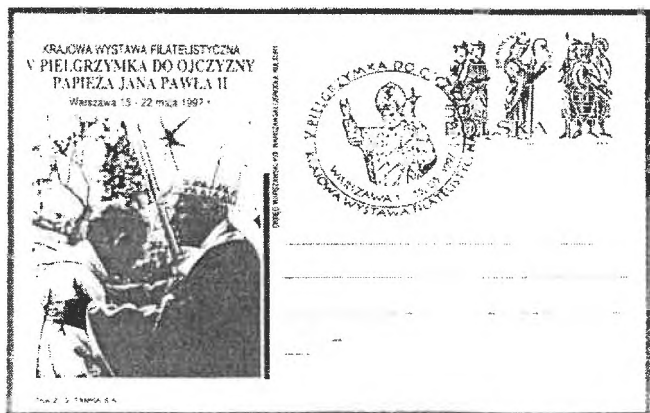
Coraz bardziej rozpowszechnione są wizerunki Ojca Świętego na tzw. **blągostawieństwach**. Są to ozdobne karty z tekstem błogosławieństwa apostołskiego podpisanym przez Jana Pawła II, ofiarowane różnym kościołom (w 1983 roku Sanktuarium Matki Boskiej Loretańskiej w Piotrkowicach, w 1985 — Sanktuarium w Głogowcu, w 1988 — parafii w Bliźnem) lub instytucjom religijnym (1997 — dla Stowarzyszenia Pomocników Mariańskich) czy świeckim (1990 — dla pracowników *Universalu* S. A.). Reprodukacja zdjęcia Papieża umieszczona jest zawsze nad tekstem i ukazuje go zwykle w białej sutannie, z krzyżem na piersiach, w czerwonej pelerynie i z piąską na głowie.

Podobiznę Ojca Świętego dostrzegamy także na różnego rodzaju przedmiotach sprzedawanych w sklepach. Są to: makatki do zawieszania na ścianie, szklane wazony, dekoracyjne talerze, medaliki, breloczki; małe popiersia z gipsu, głowy rzeźbione w drewnie i wiele, wiele innych. Nawet na

kartach telefonicznych wydanych przez Telekomunikację Polską S. A. pojawiła się niejednokrotnie postać Jana Pawła II: z okazji 20 — lecia Pontyfikatu (1998), pielgrzymki do Polski (1999), 80. rocznicy urodzin (2000).

Czasem jednak wizerunek Ojca Świętego zostaje umieszczony na przedmiotach zupełnie do tego nieostosownych. Należą do nich: pudełka zapalek, baloniki w kształcie serca, opakowania czekoladek z napisem *Z okazji Pierwszej Komunii Świętej* czy specjalnie wyprodukowane przez Przedsiębiorstwo Odra S. A. w Brzegu bombonierki z okazji XX — lecia Pontyfikatu Jana Pawła II — jak głosi napis. W 1999 roku w sklepach modelarskich Gdańska i Słupska pojawiła się 18 — elementowa wycinanka — *Kartonowe mini ABC* — z której składa się figurkę Papieża (!). W Muzeum Karykatury w Warszawie we wrześniu b. r. można było zobaczyć prace Przemysława Dunaja. Wśród papierowych podobizn Jerzego Buzka i Aleksandra Kwaśniewskiego znalazła się tam również karykatura Ojca Świętego (!). Miejmy nadzieję, że nie pojawi się więcej takich realizacji.

Przedstawione tutaj różnorodne "obiekty" związane z postacią Papieża są tylko częścią bardzo bogatej ikonografii Jana Pawła II w Polsce. Jediną publikacją — oprócz wcześniej wymienionych pozycji dotyczących filatelistyki — jest album Janiny Jaworskiej *Artyści polscy o Papieżu*, prezentujący prace pokazane na wystawie w auli warszawskiej ASP w marcu 1997 roku. Temat ten jest szeroki ze względu na ogromną liczbę najróżniejszych realizacji i jeszcze długo pozostanie otwartym... Wiele osób w Polsce zbiera pamiątki związane z Ojcem Świętym. W Rejowcu Fabrycznym w 1997 roku powstał Ośrodek Dokumentacji Pontyfikatu Jana Pawła II — jedyna tego rodzaju świecka instytucja w Polsce (drugi jest w Rzymie). Zgromadził już około 20.000 eksponatów — m. in. medale, zdjęcia, albumy, książki, prasę, ciekawostki numizmatyczne i filatelistyczne. Organizowane są w nim konferencje kolekcjonerów, wystawy i giełdy pamiątek dotyczących Ojca Świętego. W Lublinie ma powstać Muzeum Jana Pawła II jako wotum Narodu Polskiego dla Papieża. Będzie to z pewnością miejsce, gdzie zobaczymy jeszcze wiele nowych wizerunków naszego Rodaka.



Kartki pocztowe z Krajowej Wystawy Filatelistycznej



# O IKONOGRAFII W REKLAMIE

Justyna Zaleska

Po raz pierwszy zajęłam się tym tematem dwa lata temu, gdy razem z Magdaleną Latawiec podjęliśmy trud tego zagadnienia na referacie pod tytułem *Ikonografia w reklamie*. Już wówczas miałam świadomość, że w półgodzinnym wystąpieniu nie uda się zawrzeć wszystkiego, tym bardziej, że sama reklama jest tematem — rzeką. Podejmuję go ponownie jeszcze z innego powodu. Otóż przez ten czas w omawianej dziedzinie wiele się zmieniło, pewne wnioski i spostrzeżenia wówczas poczynione stały się nieaktualne albo straciły na wartości wraz ze zmianą ukształtowania rynku reklamowego. Polska reklama podąża coraz bardziej w kierunku tendencji zachodnich, podobnie jak standard życia Polaków. A i reklama światowa obiera nowe tory, co wpływa na poczynania rodzime.

Ogół reklam możemy podzielić na te, które wprowadzają nową markę na rynek i te, które utrwalają już znane i wyrobione firmy i produkty. Coraz rzadziej jednak reklama pełni funkcje czysto informacyjne, aby częściej zachęcać do nabycia całego zestawu idei, jak szczęście, moda, zdrowie, bezpieczeństwo czy dominacja, których ucieleśnieniem ma być promowany produkt. I to jest głównym powodem zmian w ikonografii reklamy. Nabyty przedmiot staje się cudownym talizmanem spełniającym marzenia, zmieniającym tożsamość swojego właściciela i tym samym zmieniającym rzeczywistość, która może nie jest jeszcze realna, ale już funkcjonuje w naszych głowach. W ramach tych dążeń stajemy się zdolni nie tyle do kupienia jednego przedmiotu, ale całej „filozofii”, w myśl której będziemy stale kupować wciąż nowe produkty i pomysły. Świetnie to ilustrują hasła reklamowe: *Odkryjmy lepszy świat, Zmieniamy świat na plus* albo *O tym mógłbyś tylko marzyć*. Niestety są to często obietnice bez pokrycia, fantazje o ideałach, ale wiadomo nie od dziś, że reklama wiarygodna i dosłowna nie przynosi żadnego efektu! Niebezpieczne jest to szczególnie dla ludzi, którzy nie są zdolni do ostrego rozróżnienia fikcji od świata rzeczywistego, a coraz większa ich rzesza jest wychowywana przez media. Na tym właśnie polega poważne zagrożenie tkwiące w reklamie, które jest tematem nieustających dyskusji. Powstało nawet takie stwierdzenie,

że świat według reklam jest ogromnym sklepem, a szczęście w nim polega na nieustannym kupowaniu.

Z pojęciem reklamy wiążą się także szersze działania, niż te, które powszechnie znamy, jak chociażby okładki książek i płyt, teledyski, sekwencje tytułowe filmów czy wybory, w tym przede wszystkim kampanie prezydenckie, które nie polegają na niczym innym, jak na „sprzedaniu” kandydata wyborcom wraz z jego programem. W takich przedsięwzięciach chyba najlepiej widać siłę promocji i wszelkie jej odmiany, od transparentów, poprzez wręcz mistrzowskie filmy reklamowe, po kreowanie idealnego wizerunku przyszłego prezydenta.

Na szczególną uwagę zasługują sposoby, do jakich uciekają się twórcy reklam aby osiągnąć zamierzony efekt, stosując te same metody w kampaniach politycznych i w promocji przedmiotów codziennego użytku. Każdy rodzaj reklam działa inaczej na mózg człowieka, a ponieważ celem obrazu i dźwięku jest pobudzenie emocji odbiorcy i dotarcie do uczuć, są dla niego w różnym stopniu przekonywujące. Dzieje się tak, ponieważ poszczególne reklamy adresowane są do konkretnego odbiorcy, a raczej do określonych grup społecznych o ukształtowanych wymaganiach. Dzieci najbardziej przekonuje obraz i intensywne barwy, ruch i szybka akcja. Podobnie młodzież, która również chętnie akceptuje wszelkie kontrasty, szczególnie te, które wyodrębniają tę grupę ze społeczeństwa. Reklamy dla młodzieży to najczęściej krzykliwe, pełne ekspresji obrazy, takie jak głośna kampania napojów Frugo, z hasłem *No to Frugo*, które może być rozumiane dwójako: jako zachęta do spróbowania towaru lub jako wyraz buntu przeciwko starszemu pokoleniu, które źle się odżywia — no to „fru” Go. Pomimo często nieuniknionych naiwności, towarzyszące reklamie emocje zagłuszają zdolności myślowe i krytycyzm, zarówno u dzieci jak i młodzieży. Natomiast osoby dorosłe, a szczególnie starsi preferują argumentację słowną, którą młodszy odbiorcy zinterpretują jako przysłowiowe „mydlenie oczu”. Dorosli ponadto chętnie przyjmują reklamy wzruszające, które w ten sposób burzą psychiczną barierę obronną i zdobywają zaufanie.



wystarczy dotyk



wystarczy dotyk  
żeby poczuć ciepło



wystarczy dotyk  
żeby poczuć ciepło

ścian izolowanych płytami Austrotherm

Inaczej jest z przekazem drukowanym i billboardami, ponieważ działają prawie wyłącznie na logikę, stąd więcej w nich symboliki, zmuszającej do skojarzeń i refleksji. Popularne są cykle billboardów, które rozpowszechniane w odpowiedniej kolejności tworzą jeden ciąg logiczny w ramach tego samego programu, stosowane dla podsycecia ciekawości, którą potęguje oczekiwanie na kolejny plakat z serii. Poza tym reklamy zewnętrzne (tzw. outdoor) zwracają na siebie uwagę w o wiele prostszy sposób niż prasowe czy telewizyjne, na przykład samymi hasłami. Symbolika nie może być skomplikowana; ma to być szybki i mocny przekaz dostrzegany na przykład w czasie podróżowania za pomocą tak zwanego „rzutu oka”.

Trzonem promocji są właśnie hasła reklamowe, bardzo precyzyjnie dostosowane do danej grupy odbiorców. Niektóre z nich świetnie spełniają swoją rolę nie tylko przez sezon, lecz przez wiele lat, bo choć może oklepane i nawet zniecierpięte za ciągłe powtarzanie, zostały zapamiętane i stanowią wizytówkę produktu czy firmy. Ale same w sobie nie mają takiej siły przebicia, jaką posiada ikonografia reklamy, która buduje nastrój i treść, bardzo często przez nawiązanie do znanych symboli. Twórcy niejednokrotnie odnoszą się do motywów biblijnych, kolorów, zwierząt, postaci historycznych, obowiązujących wartości moralnych, a także motywów istotnych dla danego środowiska. Należy pamiętać, że pewne znaczenia przyjmowane są tylko w określonych społeczeństwach i przez inne grupy kulturowe czy wiekowe mogą być odebrane w niezamierzony sposób lub w ogóle nie zrozumiane. Elementy te wykorzystywane są tak, by oddziaływać na wyobraźnię widza i umiejętnie nim pokierować. Dlatego pewne symbole nabierają nowych znaczeń, a inne, do tej pory nieistotne zyskują na wartości.

Wśród nawiązań biblijnych bardzo często pojawia się motyw raju, a zwłaszcza scena kuszenia. Niekiedy rzeczywiście przedstawiany jest Eden z Adamem i Ewą, który jest obietnicą nowej rzeczywistości, a wąż wabi nie jabłkiem lecz słodyczami lub samochodem, ale o wiele częściej pokusa dotyczy zwykłych śmiertelników zmagających się z własnym sumieniem, łamiących zasady lojalności, obowiązku czy wstrzeźliwości. Pomysł ten, zawsze aktualny, najpopularniejszy jest wśród reklam produktów spożywczych. Ukazuje bezsens walki z naszym łakomstwem, które można zniweczyć odpowiednio smacznym argumentem. Stąd pojawiło się hasło *Smak pokusy*. Kuszenie w każdej formie wnosi dreszcz emocji, a jej zaspokojenie satysfakcję. W ostatnich latach nasiliły się akcenty erotyczne w reklamach, często zupełnie nie uzasadnione (*Media Markt — lepsze niż seks*), które w bardziej lub mniej dyskretny sposób wabią odbiorcę, niekoniecznie promowanym produktem. Zdecydowanie łagodniej działa wiele obiecujący obraz rozkwitającego ogrodu rajskiego. Podobnie

wspaniałym miejscem jest wyspa, która kojarzy się z odosobnieniem niosącym spokój i ukojenie, z wyróżnieniem, z azylem pełnym skarbów i dobrobytu. Często zastępuje się ją „skrótami” jakim jest gorąca pusta plaża z widokiem na morze — *Bounty, smak raju*.

Innym pomysłem jest przedstawianie kontrastu między skrajnymi pojęciami: niebem i piekłem, aniołem i diabłem, dobrem i złem, a najczęściej między czystością i brudem (oczywiście czekającego na pranie ubrania a nie duszy). Kilka lat temu w dowcipnej serii plakatów i billboardów promujących piwo Okocim przedstawiono za pomocą butelek piekło, niebo i siedem grzechów głównych, nie określając jednoznacznie czy warte są potępienia. Warto wspomnieć przy tej okazji, że reklama często opiera się właśnie na ludzkich słabościach, dużo częściej niż na zaletach, a kilka z siedmiu grzechów głównych stało się niezawodnym pomysłem na promocję,

powtarzającym schemat pychy, chciwości, obżarstwa i lenistwa, co doskonale ilustrują wyżej wspomniane sceny kuszenia.

Aniołowie, a częściej anielice są kontrastowane z diabłem, jako dwie zwalczające się siły lub jak w reklamie Tchibo Grand Cafe jako siły uzupełniające się dla stworzenia ideału. Odniesiono się tu do głęboko zakorzenionych stereotypów: dobro i łagodność to uosobienie anioła i kobiety razem. Jej przeciwieństwo, siła i brutalność to szatan, ale także mężczyzna. Ponadto zestawienie przeciwnych biegunów, kobiety z mężczyzną ma często korzenie w kulturze wschodniej.

Sami aniołowie występują w związku z funkcjami im przypisanymi, czyli opieki i pomocy w każdej sytuacji. Umieszczenie ich w reklamie ma wywołać w odbiorcy pozytywne reakcje, podobnie jak osoby duchowne, które budzą szacunek i stają się autorytetem wskazującym dobrą drogę lub dobrą markę. Pojawiają się przy

okazji reklamówek namawiających do podjęcia decyzji, jak chociażby podpisania umowy z funduszem emerytalnym czy ubezpieczenia się. Inaczej jeśli nasze autorytety tak jak przeciętni śmiertelnicy ulegają pokusom, na przykład dokonania psoty za pomocą reklamowanego kleju czy po prostu łakomstwa. Nie tracą jednak w naszych oczach, przeciwnie, zyskują sympatię, a przedstawiany produkt skupia na sobie dodatkowe zainteresowanie. Dotyczy to także osób publicznych, a jednym z najświeższych przykładów są filmy z udziałem Krzysztofa Hołowczyca.

Istotne miejsce w ikonografii reklamowej zajmują zwierzęta, które do naszych czasów zachowały znaczenia funkcjonujące w dawnej kulturze i jednocześnie zaczęły przyjmować nowe cechy. Przedstawię kilka najczęściej spotykanych zwierząt. Jednym z nich jest koń utożsamiany z wielkimi ideami, odwagą, wolnością i poczuciem niezależności, a niekiedy nawet odmienności. Wykorzystywany jest w reklamach ubrań jeansowych i papierosów. Jego przeciwieństwem może być „przyziemna” krowa, promująca zdrowie i naturalność,



szczególnie te, zawarte w czekoladach i wyrobach mlecznych. Pies to odwieczny symbol wierności i przyjaźni, baczący na nasze bezpieczeństwo, dlatego łączony jest z reklamami towarzystw ubezpieczeniowych. Kot to przede wszystkim ciepło, delikatność, czułość i kobiecość, ale też niezależność. Dzikie koty, jak pantera i tygrys to synonimy drapieżności i niespożytej energii. Występują w reklamach samochodów, olejów silnikowych oraz używek. Bocian w tradycji łączony z narodzinami, w reklamie utożsamiany jest z rodzimym krajobrazem i polskimi produktami, takimi jak kleje firmy Atlas. W reklamie pojawiają się także słonie, jak zawsze przynoszące szczęście, niekiedy jednak jako uosobienie dobroduszości i sprytu pokonującego ociężałość, co można przypisać również niedźwiedzim. Inne zwierzęta wykorzystywane są do promocji na zasadzie gry skojarzeń, na przykład pingwin jest symbolem chłodu, dlatego reklamuje lody i lodówki, jeź z jabłkiem na grzbiecie — środki transportu. Pojawiają się dziecioty z wiertarkami i ślimaki z domami zamiast muszelek itd. Ptaki czy nawet same skrzydła dołączone do produktu symbolizują lekkość, a nawet lotność towaru. W reklamie butów firmy Adidas kompozycja billboardu układa się w skrzydła motyla, co wskazuje na nadzwyczajne możliwości butów. Na innych billboardach, jednych z pierwszych popularyzujących Radio Zet, formę skrzydeł przyjęły uszy, które unoszą słuchaczkę na falach eteru.

Ważną pozycję w reklamie zajmują również **rośliny**, w tym przede wszystkim kwiaty, z których wyróżnia się jedynie czerwona róża jako nieśmiertelny symbol miłości. Kwiaty najczęściej reklamują kosmetyki kobiece i dziecięce. Rozkwitające obiecują rozwijającą się pod wpływem danego preparatu urodę. Kwiaty polne, zioła, odnoszą się do naturalnego piękna kobiety, a zarazem naturalnych składników reklamowanego preparatu. Ich bogata kolorystyka sugeruje intensywność zapachu.

Drzewa, a spośród nich przeważnie dąb, łączone są z długowiecznością oraz pewnością i wytrzymałością, dlatego występują w reklamach promujących ubezpieczenia. Drzewa owocowe to zdrowie, a same owoce to naturalne siły przyrody przekazane nam w kosmetykach i produktach spożywczych. Ponadto za pomocą roślin ukazywane są pory roku łączone z etapami ludzkiego życia. Żółte liście drzew kojarzą się z jesienią i przemijaniem, odnoszą się więc do starości.

Swoje znaczenie ma również **otoczenie**, w którym rozgrywa się akcja reklamy. Umieszczenie jej wśród rozkwitających łąk przywodzi na myśl wypoczynek, bez troskę i kontakt z obfitującą w bogactwa naturą. Jest również wdzięcznym tłem dla hasła *Produkt polski*, w czym nie ustępuje widokom rodzimych pól, które poza tym utożsamiane są z dostatkiem i pracą. Od niedawna innym polskim widokiem jest panorama Tatr, gdy do tej pory góry w reklamie łączone były przede wszystkim z wytchnieniem lub przeciwnie, z wyzwaniem pokonywanym dzięki proponowanemu produktowi. Pustynia natomiast oznacza

brak ograniczeń, samodzielność i samotność, ale dzikością swoich kolorów może tworzyć także wrogą scenerię. Często też pojawia się kojący widok morza i plaży, które zostały omówione już wcześniej. Każdy piękny krajobraz jest zapowiedzią szczęścia i sprzyja odprężeniu.

Zupełnie inne wrażenia przywodzi na myśl obraz hałaśliwego miasta, jawiącego się najczęściej jako zmosfera wywołująca chaos w głowach swoich mieszkańców. Laboratoryjnie sterylne mieszkania, biura, windy i wnętrza samochodów czy autobusów powodują klaustrofobiczne skojarzenia, potęgujące strach przed trudem codzienności. Dla odmiany zalane słońcem sady i ogródki, staromodnie umeblowane pokoje zdają się być gwarantem przechodzącego z pokolenia na pokolenie długowiecznego ładu i spokoju, o ile nie jest nim reklamowane antidotum.

Dopełnieniem dla tła reklamy są **czynniki atmosferyczne**,

w tym często o wymowie negatywnej, jak burze, gradobicia albo trzęsienia ziemi. W takich przypadkach oferowany produkt na pewno przetrzyma każdy kataklizm, jeśli po prostu mu nie zapobiegnie. Deszcze i śloty towarzyszą reklamom lekarstw i wszystkim trudnym i smutnym sytuacjom. Najważniejsze jednak jest umiejętne pokierowanie światłem, którym można wymodelować odpowiedni nastrój: tkliwy, radosny, intymny itd. Mistrzem w tworzeniu iluzji szczęścia jest światło słoneczne, ostre i radosne czy łagodzące, delikatne sfumato. W wielu jednak przypadkach światło służy przede wszystkim do wyeksponowania towaru jak aktora na scenie, mocnym punktowym promieniem. Jasność oznacza przeważnie moc, tworzy aureolę jakości wokół silników i maszynek do golenia, a czyste pranie wręcz samo świeci, podobnie jak łazienka, która po zastosowaniu odpowied-

w kremie



niego środka aż *Isni*. Pojawia się także ogień albo jako źródło światła albo jako pałący problem.

Często wykorzystywanym motywem są przewijające się w sztuce od wieków **etapy życia** ludzkiego. Schemat dzieciństwa odnosi się jednak nie tylko do ludzi, ale także do zwierząt. Mogą to być małe koty, psy, których zadaniem jest wywołać wzruszenie i tklivość oraz zdobyć zaufanie odbiorcy. Istotny jest także motyw macierzyństwa stosowany w reklamach pieluszek i środków pielęgnacyjnych, a także towarzystw ubezpieczeniowych i samochodów. Rodzice, a w szczególności matka jest symbolem gwarantowanego bezpieczeństwa i niezawodności. Młodość kojarzona jest z buntem, wolnością i siłą przebicia, wiek dojrzały ze zmaganiem z codziennością, starość natomiast z doświadczeniem, mądrością, dobrocią i spokojem, chociaż coraz częściej ukazywane są przywary tego wieku.

Łatwo zauważyć, że bohaterami prawie wszystkich reklam są ludzie, nawet gdy jest to zbędne. Twarz jest tym wizerunkiem, który skupia na sobie największą uwagę odbiorcy, a przecież można do tego jeszcze dodać mimikę i zdolności



aktorskie, dzięki którym łatwo jest osiągnąć zamierzone wrażenie, wyostrzyć cechy uosabiane przez grupy wiekowe. Ciekawie jest zaglądać w oczy na stronach gazet czy po drugiej stronie ekranu bez żadnego skrępowania. Te spojrzenia bywają często uwodzicielskie, co ma zwrócić uwagę na konkretny przedmiot, gdy tak naprawdę równie dobrze mogą go zasłonić. Podobnie wzrok przyciągną pełne wdzięku panie i wysportowani mężczyźni albo pary w niedwuznacznych pozach.

Istnieje też **podział społeczności** ludzkiej, według którego poszczególne reklamy skierowane są do konkretnej grupy osób, czy to o jednakowym wykształceniu, czy podobnym zawodzie lub upodobaniach. Wspomniałam już o tym na początku, ale wymienię jeszcze inne przykłady, jak chociażby reklamy dla gospodyń domowych promujące środki czystości, które docierają bezpośrednio do konkretnego odbiorcy. Często pojawiający się obraz wiecznie zapracowanej kobiety, stosującej reklamowane marki, powoduje powstawanie stereotypów, a to z kolei prowadzi do zwiększenia sprzedaży. Ujmując zjawisko bardziej ogólnie można stwierdzić, że reklamy dla ludzi w wieku dojrzałym związane są przede wszystkim z ich codziennymi problemami, a siła ich oddziaływania ukryta jest w recepcie na rozwiązanie tych trudności. To samo dotyczy wciąż zajętych biznesmenów, aktywnej młodzieży, troskliwych rodziców czy dziadków, którzy szczęśliwie doczekali się emerytury. Producenci reklam często sięgają do motywu rodziny, np. rodzina przy stole jedząca śniadanie, rodzina na pikniku, wracająca od babci itd. Z jednej strony pokazują stereotyp, ale z drugiej niespełnioną tęsknotę za pogodnym domem. Dodatkowo pojawia się cały cykl reklam, w których na bazie kontrastu pomiędzy dwojgiem podobnych ludzi, przyjaciół czy rodzeństwa, a często nawet bliźniąt, prezentuje się walory produktu, a raczej porównuje z innymi. Jest to pomysł podobny do tego, który wykorzystuje pojęcia skrajne jak piekło i niebo. Tego typu przedstawienia służą najczęściej do promocji środków czystości i szeregu artykułów spożywczych o dużych walorach odżywczych, co prezentuje jedna z osób swoim zdrowiem, witalnością i zadowoleniem, gdy tymczasem drugiej tego brak.

Najistotniejszym czynnikiem kształtującym nastroj każdej reklamy są **barwy**, które ściśle się wiążą z cechami przedstawianego produktu i przywodzą na myśl konkretne skojarzenia i odczucia. Mogą również być wizytówką firmy, tak jak logo. Kolorem można wyrazić smak, zapach, temperament, emocje, opisać w zasadzie wszystkie cechy i stworzyć dokładną charakterystykę towaru. Tak jak scenografia mogą stanowić tło, które w niezauważalny sposób zaakcentuje to, co najistotniejsze.

Najczęściej stosowanymi kolorami jest błękit i czerwień, które są idealnie uzupełniającą się parą o dokładnie przeciwnej symbolice. Te różnice najłatwiej wytłumaczyć na przykładzie zimnej i ciepłej wody, oznaczanych właśnie tymi barwami. Błękit utożsamiany jest ze swobodą, spokojem, a nawet smutkiem, niewinnością, przestrzenią i powietrzem, a także chłodem, czystością, świeżością i orzeźwieniem. Symbolizuje łagodność w różnym rozumieniu, od łagodnego wiatru czy wody po łagodność lekkich papierosów. Podobne znaczenie ma szarość, chociaż zawiera więcej elementów pesymistycznych. Błękitem akcentuje się walory prawie wszystkich produktów, podobnie jak czerwienią, kolorem radości i miłości, łączonej z erotyzmem, dynamiką i agresją. Dlatego przy jednej z reklam batonów pojawiło się wieloznaczne hasło *Na mnie to działa*. Czerwień to również moc zawarta w kawie czy papierosach, przepych, napięcie, niepokój, a nawet depresja. Jej intensywność przekazu zwiększa połączenie z czernią. Przesycone czerwienią reklamy, oczywiście poza promocjami zwią-



Delikatna...



TOYOTA

zanymi ze świętami Bożego Narodzenia i dniem św. Walentego, które mają inny charakter, wywołują więcej emocji niż te utrzymane w stonowanych błękitach i innych barwach. Prosty przykładem może być kapiąca woda z refleksami nieba, spokojna i monotonna, wręcz nudna, będąca pełnym przeciwieństwem kapiącej tak samo monotownie krwi.

Pozostałe kolory wykorzystywane są raczej jako dopełnienie albo dla dokładniejszej charakterystyki produktu, podczas gdy akcent błękitu lub czerwieni zaznacza główną jego cechę. Nie jest to jednak regułą. Biel wiązana jest z dosłowną i metaforyczną czystością, uczciwością i niewinnością. Najczęściej spotykamy ją w reklamach środków higieny, niektórych artykułów spożywczych i produktów dla dzieci. Zieleń wiąże się przede wszystkim z ziołami i naturą, charakteryzuje właściwości kosmetyków, leków i żywności, dlatego łączy się ze zdrowiem. Kolor żółty to wyraz energii, radości, pogody, ciepła i słońca. Jest to barwa zdrowia i optymizmu, ponadto związana ze świętami wielkanocnymi. Coraz rzadziej jest utożsamiana z agresją. Ze zdrowiem i siłami witalnymi łączony jest także róż, przywodzący na myśl słodycz, delikatność, tkliwość i dziecinność. Ugry i umbry spotykane raczej tylko w promocji kosmetyków i ubrań, określają ich właściwości — ciepło i delikatność, ale także dystans wynikający z elegancji i szyku. Do barw witalnych zalicza się jeszcze oranż, ciepły i optymistyczny, łączący radość żółcienia z energią czerwieni. Jest to także kolor ostrzegawczy, gromadzący napięcia i zaciekawienie. Zupełnie przeciwne znaczenie ma czerń, barwa nocy, żałoby i pustki, ale również energii i mocy. Jako tło czerń — podobnie jak biel i szarość — jest neutralna i świetnie podkreśla kolorowe elementy kompozycji, w tym także same napisy. Najwięcej neutralności zawiera szarość, która w zestawieniu z innymi barwami nabiera ich znaczenia o lżejszym oddziaływaniu. Ze względu na panujące upodobania stała się także samodzielną, czasami jako ikonograficzna krewna błękitu, a czasem jako wyraz elegancji, dobrego smaku i nowoczesności. Te

a pełna mocy

Nowa Toyota Yaris.  
Na przekór logice.

Wieloletnia i bardzo popularna Toyota Yaris to samochód, który dzięki swojej niskiej cenie i wysokiej klasie sprzętu RTV. Pozostałe odcienie metaliczne przedstawiają się jako odbicie obecnej mody.



TOYOTA

same cechy można przypisać srebru, które jest tylko jeszcze bardziej wytworne. Obie barwy pasują do reklam samochodów i wysokiej klasy sprzętu RTV. Pozostałe odcienie metaliczne przedstawiają się jako odbicie obecnej mody.

Czynnikiem kształtującym nastrój jest także **muzyka**, która podobnie jak kolor określa cechy produktu i działa na zmysły. Stąd utwory dynamiczne, radosne czy przeciwnie — spokojne, stanowiące w zasadzie niezauważalne tło dla reklamy. Takie w każdym razie było pierwotne założenie. Obecnie dużą popularnością cieszą się filmy, w których wykorzystano znane powszechnie melodie czy piosenki zwracające na siebie dużą część uwagi odbiorcy. Tutaj przykładem może być jedna z ostatnich promocji piwa EB. Muzyka w takim przypadku wywołuje konkretne skojarzenia albo swoją już ugruntowaną sławą czyni z produktu przebój.

Osobnym zagadnieniem jest **reklama społeczna**, w Polsce wciąż jeszcze nie dość rozpowszechniona. Teoretycznie rządzi się tymi samymi prawami co każda promocja, ale mimo to ma zupełnie inne zadanie. Nie chodzi tutaj bowiem o prezentację czy sprzedaż, ale jedynie o uświadomienie odbiorców o istotnych dla nich problemach, takich jak przestępczość, narkomania, choroby, rodzina, akcje charytatywne i inne zagadnienia społeczne, oraz ich rozpowszechnienie na jak największą skalę. Ujmując sprawę najkrócej, reklama społeczna ma charakter czysto edukacyjny i adresowana jest do wszystkich, czasami nawet do dzieci. Reklama wykorzystując cały zasób swoich możliwości potrafi także oddziaływać na sumienia odbiorców, wzbudza refleksje i nasuwa pytania. W ten sposób wyrwa ich z konsumpcyjnego stylu życia i egocentryzmu, które niestety przecież sama tworzy. Ale w tym wypadku może wiele pomóc. Często stosowana jest w sytuacjach niecierpiących zwłoki, na przykład w czasie powodzi w lipcu 1997 roku promowano akcję *Pomocy* serią niezwykle udanych billboardów. W Polsce tego typu działania spotykamy najczęściej na reklamach zewnętrznych, w tym właśnie na billboardach, ale ich przekaz nie zawsze spotyka się ze zro-

zumieniem, szczególnie jeśli nie jest uzupełniony komentarzem. Trzeba zaznaczyć, że ich symbolika i kolorystyka często różni się od pozostałych reklam, odcina się zawężoną gamą barwną od ekspansywnie kolorowych promocji, aby zwrócić większą uwagę na swoją treść. Najczęściej spotykamy biel i czerń, barwy w nastroju poważne, o ile nie smutne, tworzące najmocniejszy kontrast i najbardziej skupiające. Często uzupełnia je czerwień, przeważnie symbolizująca życie i krew (niekiedy wręcz dosłownie przedstawioną) oraz szarość, tutaj kojarząca się ze smutkiem i monotonią życia. Oczywiście nie są to jedyne barwy stosowane w tej dziedzinie, ale najczęstsze, których efektywność zawsze się sprawdza. Przedstawienia przeważnie są proste i czytelne, pozbawione szczegółów, czasem zastąpione wyraźnymi hasłami, które jednak nie mają takiej siły przekazu jak obraz. Jego zadaniem jest wzbudzić w odbiorcy odczucia niecodzienne, takie jak strach, głębokie wzruszenie czy żal, dlatego pojawia się inna symbolika, nowa, tworzona wraz z narastaniem problemu w społeczeństwie lub po prostu w miarę potrzeby przez twórców reklamy. Wiąże się z tym występujące czasem zbyt zakodowanie treści i niezrozumienie przekazu. Niejednokrotnie zdarzają się także kompozycje promujące konkretne marki, w których można odczytać zupełnie inny, społeczny przekaz. Posłużę się tu przykładem reklam firmy Benetton autorstwa włoskiego fotografa Oliviero Toscani, w których bez trudu można dopatrzeć się działań na rzecz walki z uprzedzeniami, na przykład z rasizmem. W naszym kraju kampania reklamowa Benettona znana jest w bardzo okrojonej formie ze względu na swój kontrowersyjny charakter.

Kierunki, jakie przybiera działalność reklamowa, nieraz wręcz natrętnie dobijająca się do naszej świadomości, zmieniają się na naszych oczach. Nie chodzi tutaj tylko o formę wyrazu skupioną przede wszystkim na reklamie zewnętrznej, w różnych, coraz ciekawszych jej przejawach, ale o to, co niesie ze sobą, o środki, do których się ucieka. Powyższe rozważania na ten temat nie stanowią reguły, która oprze się próbie czasu, bynajmniej, są to tylko pewne spostrzeżenia, dzięki którym udało się wyświetlić najczęstsze schematy ikonograficzne stosowane w psychologii reklamy. Niebawem niektóre z nich przestaną istnieć, inne przeobrażą się wraz ze zmianą mody i zapotrzebowań, jeszcze inne przetrwają w obecnej formie. Faktem jest, że dokonuje tego ta sama siła, która stwarza nowe społeczeństwa z nowymi potrzebami, popychając na przód maszynę czasu i cywilizacji. Ale jaki udział ma w tym reklama? Czy rzeczywiście potrzebujemy przeфарbować włosy i kupić nowy samochód, czy tylko daliśmy się o tym przekonać?

## LITERATURA

- „Aida”, 1997 nr 1 — 2000 nr 10.  
 Banach A., *Granice sztuki*, Kraków 1988.  
 Budzyński W., *Reklama — techniki skutecznej perswazji*, Warszawa 1999.  
 Capes J., *Skuteczna reklama*, Warszawa 2000.  
 Dennison D., *Podręcznik reklamy. Jak zdobyć rozgłos nie wydając fortuny na reklamę*, Lublin 1994.  
 Doliński D., *Kolory mówią*, „Aida” 1996, nr 3, s. 34 — 35.  
 Doliński D., *Psychologia reklamy*, Wrocław 1998.  
 Laszczak M., *Psychologia przekazu reklamowego*, Kraków 1998.  
 Lisowska-Magdziarz M., *Bunt na sprzedaż. Przemysł muzyczny — reklama — semiotyka*, Kraków 2000.  
 Boska reklama. *Etyka w reklamie u progu trzeciego tysiąclecia*. Konferencja z udziałem abpa John'a Foley'a, Przewodniczącego Papieskiej Rady ds. Komunikacji Społecznej (10 maja 1999), <http://www.boska-reklama.wprost.pl>  
 Paweł Grabowski, *O reklamie i moralności słów kilka*, <http://www.awyd.com.pl>



# O ikonografii sztuki szwedzkiej uwagi luźne

Magdalena Piotrowska

**Lata dziewięćdziesiąte przyniosły modę na szwedzką kulturę, zwłaszcza popularną, przy jednoczesnym ogromnym zainteresowaniu sztuką, nie tylko szwedzką, ale w ogóle skandynawską.**

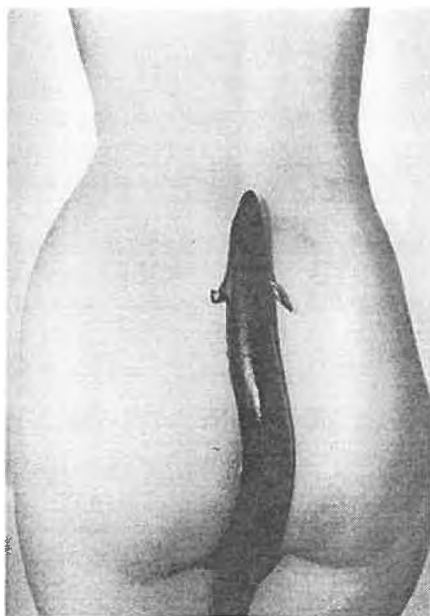
Bogdan Szyber, Carina Reich, *Piękny smutek*, 1989

Dotyczy to w szczególności młodych artystów, którzy zadebiutowali w ostatnim dziesięcioleciu i odnieśli większe sukcesy poza Skandynawią, niż w swoich ojczystych krajach. Określono to mianem „zjawiska z Północy”. Czy jednak rzeczywiście ono istnieje, czy jest to może owoc sztucznie wykreowanego zainteresowania czy też mody? I czy dzieła powstające w Skandynawii różnią się w istotny sposób od współczesnej sztuki panującej w galeriach na starym lub nowym kontynencie? Niniejszy referat jest próbą naszkicowania tylko kilku wybranych tematów dotyczących ikonografii sztuki szwedzkiej lat dziewięćdziesiątych, gdyż na szersze zajęcie się tym jakże obszernym i złożonym problemem nie ma tu miejsca.

W lutym bieżącego roku, w Moderna Museet (Muzeum Sztuki Współczesnej) w Sztokholmie, otwarto wystawę *Organising freedom* — nordycka sztuka lat dziewięćdziesiątych. Kluczem do niej było pytanie — do jakiego stopnia można organizować wolność indywidualną bez naruszania natury wolności. I właśnie wolność zdaje się być niesłychanie ważnym tematem w sztuce skandynawskiej. Ale wolność w innym rozumieniu niż niepodległość czy suwerenność państwa czy narodu, obecna w polskiej sztuce chociażby lat osiemdziesiątych. Tutaj chodzi raczej o wolność człowieka, o jej wymiary i granice,

o możliwości jakie nam daje korzystanie z tej wolności oraz tego konsekwencje. Elin Wikström zorganizowała w 1993 roku wystawę, a raczej happening, w supermarkecie ICA w Malmö pod tytułem *A gdyby wszyscy się tak zachowywali?*. Przez trzy tygodnie całe dni spędzała leżąc w łóżku ustawionym między półkami sklepu. Pracy towarzyszył następujący komentarz: *Pewnego dnia się obudziłam i czułam się zmęczona, zniechęcona i zgryźliwa. Naciągnęłam kołdrę na głowę, ponieważ nie miałam ochoty wstać, rozglądać się ani z kimś rozmawiać. Pod kołdrą powiedziałam sobie, że będę tak leżała, nie mówiąc nic i nie ruszając się, jak długo będę chciała. Nie będę nic robiła, tylko zamknę oczy i pozwolę aby myśli przychodziły i odchodziły.* Na bieniale Manifesta w Rotterdamie w 1996 roku artysta Carl Michael von Hausswolff przygotował instalację *Migracja* — była to otwarta klatka z kanarkami, które latały po sali, siadały na pracach innych artystów, brudziły i rozmnażały się. *Paradoksem kanarków jest fakt, że są one równie zniewolone w klatce jak pozaniam, mówi autor dzieła. Stulecia niewoli sprawiły, że kanarek wypuszczony na wolność umiera. Odniesienie do nas ludzi jest uderzające.* Dużo miejsca w sztuce ostatnich lat poświęcono codzienności. Carin Ellberg od kilku lat maluje każdego ranka swój autoportret, tworząc w ten sposób serię składającą się z ponad

500 obrazów. Jej sztuka jest bezpośrednio związana z umykającym dniem np. poprzez biusty przedstawiające koleżanki po fachu, których ciała tworzą kolumny przypominające kolorowe ubrania oraz nylonowe pończochy ze splecionymi wzorami. Podczas wystawy *Alla namn (Wszystkie imiona)* w Muzeum Sztuki Współczesnej w Sztokholmie w 1993 roku Anders Widoff przekroczył pewne granice w stosunku do zwyczajów muzeum. Wystawił dzieła bardzo rzadko pokazywane, ustawiając je na półkach sali wystawowej w dokładnie ten sam sposób w jakim stoją w magazynie. „Oddał im cześć” ciętymi kwiatami, według zwyczaju akademii plastycznych podczas wystaw prac dyplomowych. Mały pokój wypełnił zbędnymi krzesłami obitymi zwyczajnymi materiałami kojarzącymi się z niedaleką przeszłością, poustawianymi byle jak. W pobliżu umieszczone zostały jego duże obrazy, wypełnione kwadratowymi wzorami jednocześnie modernistycznymi i przypominającymi ceraty, które znajdowały się na stołach tysięcy szwedzkich rodzin dwadzieścia lub trzydzieści lat temu. W pracach artysty obecna jest atmosfera przeszłości, chociaż nie ma tu miejsca na nostalgję. Chodzi raczej o zainteresowanie kolekcjonera, który z czułością pokazuje nam przedmioty pozostałe na uboczu, bądź to z powodu trudności w określeniu ich, bądź ponieważ po prostu przestały być użytecznymi.



Annica Karlsson Rixon, fotografia, 1991

Od lat sześćdziesiątych feministyczne tendencje są bardzo silne i żywe w Szwecji, co również odbija się w sztuce. Annica Karlsson Rixon w swoich pracach zajmuje się płcią w kontekście kulturowym. Na zdjęciach z 1991 roku możemy oglądać m.in. węgorza wijącego się pomiędzy pośladkami. Z kolei Lotta Antonsson korzysta ze zdjęć prasowych, zmieniając ich kontekst i przez to treść, jak w przypadku pornograficznego zdjęcia nagiego kobiecego torsu, do którego artystka dodała napis *Ta dziewczyna posiada wewnętrzne piękno*. Zupełnie inne są zdjęcia z serii *Back to nature*, których autorką jest Annika von Hauswolff, pokazane na Biennale w São Paulo w 1996 roku. Przedstawiają one nagie kobiece ciała, leżące bezwładnie na brzegu jeziora lub w zaroślach. Utrzymane w konwencji zbliżonej do zdjęć policyjnych, przywołują na myśl przemoc na tle seksualnym. Budzą pytania o tradycyjny podział ról, gdzie mężczyzna staje się sprawcą, a kobieta ofiarą.

Bardzo ciekawym zjawiskiem ostatnich kilku lat, jest powrót wizerunku Marii do sztuki i kościołów szwedzkich. Elisabet Stengird, która była doradcą do spraw sztuki w Kościele Szwedzkim od 1989 do 1996 roku, mówi, że motywy maryjne dominowały w tym okresie: *Na początku ludzie z różnych parafii pytali się mnie, czy w ogóle mogą kupić obraz Marii do kościoła! Podczas kilku ostatnich lat to się zmieniło i po prostu*

*stwierdzali, że chcą kupić obraz i prosili abym im poleciła jakiegoś artystę.* Zimą 1995-1996 została zorganizowana wystawa *Maria naszych czasów*, najpierw w Centre Culturel Suédois w Paryżu a później w muzeum sztuki w Mons, w Belgii. Udział wzięło pięć artystek, z których trzy zaczynały w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych jako feministki z politycznymi i antywojennymi komentarzami w swoich pracach, będąc w większym lub mniejszym stopniu w bezpośredniej opozycji do kościoła. Z czasem doszły jednak do wniosku, że kiedy wszystkie inne języki stają się niedostateczne, pozostaje ten religijny. Ikonografia Chrześcijańska utrzymuje swoją symboliczną siłę i jest rozumiana przez większość osób, bez względu na to czy są chrześcijanami. Muzeum Sztuki w Mons mieści się w kaplicy z 1603 roku, której chór został zdominowany przez niebieski ołtarz maryjny. Wykonany z drzewa, ukoronowany został złotą koroną. Autorka dzieła, Anna-Stina Lberg, na środku umieściła krzyż, symbolizujący Chrystusa którego Maria nosi w sobie. Anna Karin Bylund wystawiła pracę zatytułowaną *Skrzynia Maryjna*, składającą się z dwóch kawałków drewna swą formą przypominających skrzynię, do której został włożony kawałek niebieskiego materiału — płaszcz Marii. Skrzynia jest otwarta, a jednak „opieczętowana” srebrnymi niciami — promieniami księżyca, który przecież jest symbolem maryjnym. Jest to emblematyczne przedstawienie Thetokos, matki Boga.

W związku ze wspomnianą już wystawą *Organising Freedom* czasopismo wydawane przez Przyjaciół Muzeum Sztuki Współczesnej w Sztokholmie, zwróciło się z pytaniem, do kilku wybitnych postaci międzynarodowego świata sztuki, czy sztuka nordycka różni się od reszty współczesnej sztuki. Choć ich odpowiedzi różnią się nieco od siebie, znaleźć można wspólną myśl: słowo-klucz lat dziewięćdziesiątych to globalizacja, a sztuka jest tego potwierdzeniem. Dzisiejszy świat kultury jest międzynarodowy i sztuka zajmuje się w zasadzie tymi samymi problemami, bez względu na pochodzenie. Istnieje międzynarodowy język, którego dialektami posługują się artyści z różnych stron świata, co czyni ich twórczość zrozumiałą poza granicami ich własnego kraju.

Lena Lervik, *Madonna w płaszczu*. 1989

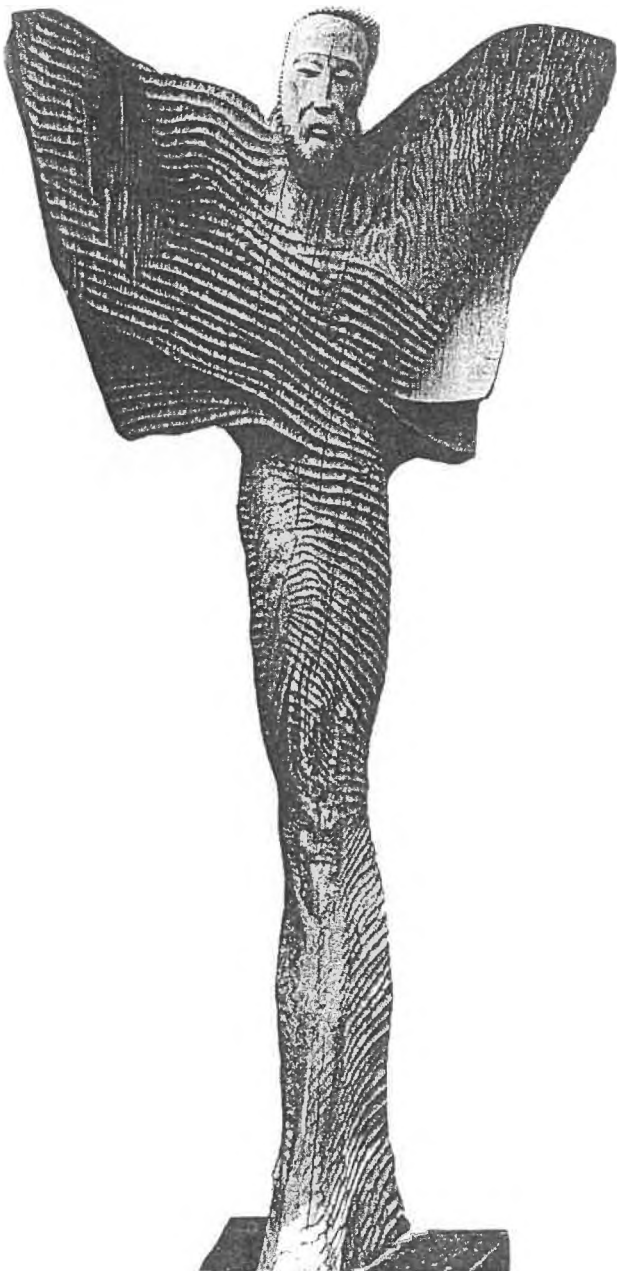
# JÓZEFA PYRZA SZTUKA NA CHWAŁĘ BOGA

Magdalena Latawiec

W lutym 2000 roku w murach Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego odbyła się wystawa rzeźb, mieszkającego obecnie we Francji, Józefa Pyrza. Artysta urodził się w GawłóWKu koło Krakowa w 1946 roku. Jako mały chłopiec zachorował na gruźlicę kości, z tego powodu spędził w sanatorium sześć lat. Tam też po raz pierwszy zetknął się z rzeźbą. W latach 1960 — 1965 uczył się w Zakopiańskim liceum plastycznym, a następnie w Kielcach, kształcąc się w kierunku rzeźby. W latach 1965 — 1970 studiował na Uniwersytecie Warszawskim, ówczesnej Akademii Teologii Katolickiej oraz na Katolickim Uniwersytecie Lubelskim. Był wówczas mocno związany z ruchem hippisowskim działającym na terenie Polski. W 1979 za „namowę” władz państwowych, którym naraził się swoją działalnością i demonstrowaniem przekonań, wyjechał do Francji. Tam też mieszka i pracuje do dziś.

Józef Pyrz swoją przygodę ze sztuką rozpoczął, jak zostało wspomniane, podczas pobytu w sanatorium. Jak sam mówi, któregoś dnia gdy leżał w łóżku podszedł do niego wychowawca i wręczył mu kawałek drewna. Od tego czasu rzeźba zaczęła go fascynować. Kwestie, które Pyrz porusza w swoich pracach to tematy oscylujące wokół Biblii, oraz wątki religijne. Problematyką tą zaczął się interesować kiedy jako siedemnastolatek przeżył spotkanie ze Słowem Bożym. Jeden z jego szkolnych kolegów podrzucił mu do teczki Pismo Święte. Od tej chwili prace swoje tworzył pod tym właśnie kątem. Dodatkowo swoje realizacje opatrz słowami własnej poetyckiej refleksji.

Józef Pyrz jest autorem około 300 prac. Zdobią one wnętrza 43 kościołów, a także wielu galerii. W częstochowskiej archikatedrze postaci apostołów stały się integralną częścią świątyni. Swoje prace wystawiał na licznych wystawach w kraju i za granicą:



*Zmartwychwstanie*



Zwiastowanie

- 1969 Tel-Aviv — Internationale Exhibition of „beaux-Arts” students
- 1969 Kopenhaga — Youth House „Art and Love”
- 1979 Castelnaudary — 12th Salon
- 1980 Paryż — Mission Catholique Polonaise
- 1981 Beziers — XXV Salon International des Arts Plastiques
- 1981 Paryż — Festival d’Art Sacre de la Ville de Paris
- 1981 Paryż — Festival d’Art Sacre de la Ville de Paris (Hotel de Ville) Awarded
- 1984 Amboise — Mosee de la Porte, Orangerie
- 1987 Paryż — Basilique du Sacre Coeur de Montmartre
- 1988 Cagliari Sardaigne „Stulptura ed ambiente” — 2 eme concours international — 1-er Prix du public
- 1994 Malbork, Zamek
- 1999 Częstochowa, kościół św. Brata Alberta
- 2000 Warszawa, Zalesie Dolne, kościół NMP Wspomożenia Wiernych, Warszawa, Bielany, kościół pokamedulski i Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego

Zajmuje się także tworzeniem wystroju do kaplic i kościołów, np. w 1974 roku zaprojektował i wykonał trzy płaskorzeźby do kościoła w Gawtowek.

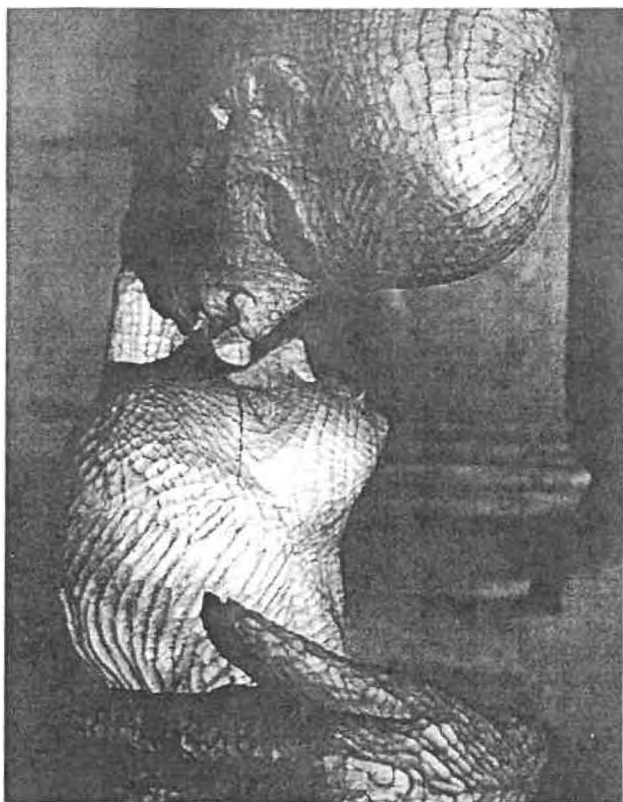
Na rozwój twórczości Pyrza za granicą duży wpływ miało spotkanie w 1983 roku z genialnym kompozytorem francuskim Olivierem Messiaenem. Józef Pyrż był oczarowany jego kompozycjami. Messiaen natomiast zachwycił się dziełami rzeźbiarza. Spotkanie to stało się źródłem inspiracji dla obu artystów. W jego wyniku powstała m. in. rzeźba przedstawiająca św. Franciszka z Asyżu. Była to ilustracja opery, nad którą pracował kompozytor w ostatnich latach swojego życia. Później powstała także realizacja przedstawiająca Messiaena zasluchanego w odgłosy Bożej przyrody.

Sztuka czysto religijna, taka jaką tworzy Józef Pyrż jest rzadko spotykana we współczesnym świecie. Dzieła, które wychodzą spod jego dłuta głoszą prawdy religijne, ale także, a może przede wszystkim, zmuszają do refleksji. Są to przedstawienia, które niepokoją, a zarazem uspokajają. Nie ma w nich jednoznaczności. Technika wykonania kontrastuje z tematyką. Delikatne

i lekkie rzeźby zawierają ogromny ładunek emocjonalny. Sam autor chce aby to, co tworzy, uświadamiało odbiorcy, iż jest dopiero w pół, lub też nie zawsze na właściwej drodze. Jego intencją jest przyjęcie z pokorą odpowiedzi Pana danej Tomaszowi: *Błogosławieni, którzy nie widzieli, a uwierzyli.* (J 20,29)

Twórczość tego rzeźbiarza charakteryzuje się oryginalnym stylem. Odnalezienie, czy wypracowanie własnej idei sztuki spowodowało zaistnienie niezwykle klimatu jego dzieł. Sztuka jego *nie szuka poklasku, nie unosi się pychą*, na tle realizacji głośnych artystów końca wieku, pragnących stać się jeszcze bardziej znanymi, jeszcze bardziej docenianymi, z istic chrześcijańska pokorą tworzy swoje prace. Wizję przekazuje odbiorcy. Jest to sztuka bardzo emocjonalna, pełna prawdy i prostoty. Tworzy własną harmonię. Stara się przedstawiać rzeczy tak, aby pozwalały widzowi zastanowić się nad swoim życiem. Nitzcheańskie *Niebo jest puste. Bóg umarł*, zostało zastąpione afirmacją Boga i religii.

Rzeźby Pyrza powstają w drewnie. Jest to tworzywo, z którym artysta zetknął się na samym początku.



*Kain i Abel*

Tworząc w takim materiale może zachować on jedność. Sam sposób rzeźbienia jest przez niego opanowany do perfekcji. Oglądając prace Pyrza można odnieść wrażenie, że to właśnie materiał dyktuje twórcy temat. Zanim bowiem z surowca powstanie konkretne przedstawienie, twórca stara się go „poznać”. Czasami dzieła powstają szybko. Zdarza się jednak, że aby rzeźba została ukończona musi minąć jakiś czas.

Drewno jest także częścią alegorycznej przemiany. *Figury, które powstają w wyniku zmiany człowieka przez Boga, są tym samym co powstaje poprzez pracę artysty nad drewnem. Artysta podobnie jak Bóg oddarza swoje dzieło duszą, mówi Pyrza.*

Oglądając prezentowane rzeźby można dostrzec szereg analogii ze sztuką ludową oraz z dziełami wybitnych artystów. Po maski afrykańskie, które są wykorzystywane w jego twórczości sięgali wcześniej m. in. Picasso czy Braque. Są one połączeniem sztuki naiwnej z symbolizmem. Opierając się na tego typu realizacjach łatwiej wyrazić emocje zawarte w przedstawieniu. Inspiracje takie widać szczególnie analizując *Dawida i Goliata*. Można także odkryć związki z rumuńskim rzeźbiarzem Constantinem Brancusim. Jest to szczególnie wy-

rażne w *Zwiastowaniu*. Połączony został realizm wyobrażenia twarzy z abstrakcyjnym ujęciem tułowia. Podobnie jak u Brancusiego głowa postaci jest idealnie odcięta. Jest perfekcyjnie piękna. Przywodzi na myśl cykl *Śpiących muz* rumuńskiego artysty. Z Henry Moorem łączy go wizja harmonii. Podobnie uważa, iż to rytm stanowi o pięknie przedstawienia.

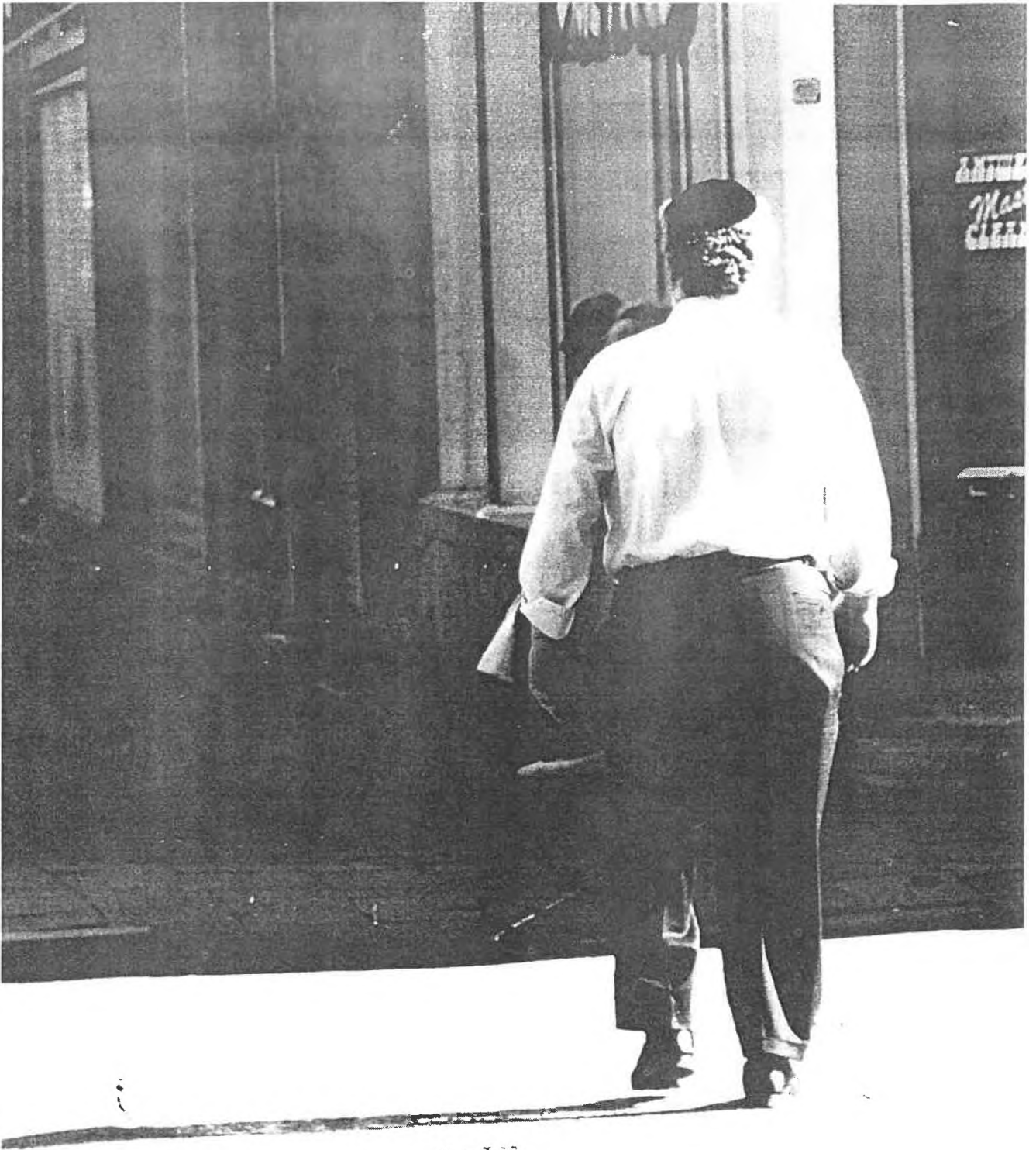
W twórczości paryskiego artysty najważniejsza jest zawsze twarz. To ona stanowi o wymowie dzieła. Całość może być ujęta abstrakcyjnie, jednakże oblicze musi być ukazane idealnie. Na nim skupiają się wszystkie emocje zawarte w rzeźbie. Jest ono odzwierciedleniem duszy. Spoglądając na wizerunki powstałe dzięki niemu możemy, jego zdaniem, odnaleźć boski pierwiastek.

Sztuka Józefa Pyrza jest połączeniem abstrakcji z klasyką, siły i wdzięku. Zespolenie łagodności z niepokojem wywołało ducha pełnego widzialnego i niewidzialnego piękna. Rzeźby, które w pierwszej chwili zdają się być dziełem twórcy ludowego, już po chwili otwierają przed nami całą swoją głębię. Zatrzymują na sobie wzrok, i nie pozwalają odejść obojętnie. Każdy, kto choć przez moment skupi na nich swoją uwagę zatrzyma je w sobie



*Głowa Chrystusa*





fot. Rafał Witkowski

# BRZEŻANY, URBANISTYKA I ARCHITEKTURA XIX I POCZĄTKU XX WIEKU

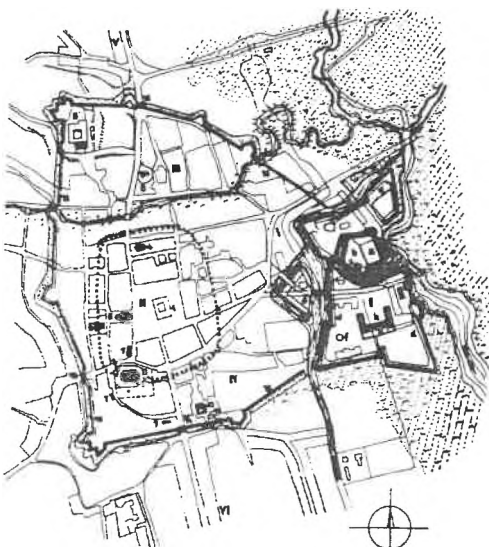
Margerita Bryniarska

Pierwszy, krótki jeszcze pobyt w Brzeżanach w 1998 r. zwrócił moją uwagę na niezwykle malownicze ukształtowanie wpisane w otaczający krajobraz miasta. Z ciekawością rozpoczęłam więc poszukiwania opracowań lub pamiątek związanych z Brzeżanami, lecz znalezione materiały ograniczały się jedynie do przedwojennych pozycji o tematyce historycznej lub przewodników.

Dalsza kwerenda ujawniła jedynie последние zainteresowanie współczesnych badaczy urbanistyką Brzeżan. Najbardziej zadziwiające w tym układzie jest przemieszanie i duże zróżnicowanie architektury centrum, do której należą z jednej strony znacznej skali, jak na wielkość miasteczka, gmachy użyteczności publicznej i przeważnie jednopiętrowa zabudowa prowincjonalnych kamienic oraz, z drugiej strony, parterowa zabudowa w stylu dworkowym. Ta różnorodność i swoiste przemieszanie funkcji reprezentacyjno — administracyjnych z funkcją mieszkalną w postaci domu jednorodzinnego stojącego w ogrodzie, sprawia niepowtarzalne wrażenie koegzystencji, na niezbyt wielkim wycinku terenu zabudowy, wynikającej z racji pełnionych funkcji miasteczka powiatowego oraz typowej raczej dla terenów podmiejskich. W swoich badaniach starałam się odnaleźć, poprzez analizę poszczególnych etapów kształtowania się miasta, przyczyny determinujące zachowany jeszcze w dużej mierze, choć równie zniekształcony krajobraz Brzeżan z końca XIX i pierwszej połowy XX w.

## Topografia terenu, ważniejsze dominanty przestrzenne

Brzeżany, niewielkie miasteczko położone 86 km na południowy wschód od Lwowa i ok. 40 km od Tarnopola, należały do najbardziej efektownie usytuowanych miejscowości przedwojennych Kresów Wschodnich II Rzeczypospolitej. Naturalne środowisko ziemi brzeżańskiej oraz cenne zabytki kultury i historii wpisujące się w ten szczególny krajobraz, niestety częściowo tylko zachowanych do czasów obecnych były wizytówką tego miasta nazywanego wówczas *polską Szwajcarią*<sup>1</sup>. Do najciekawszych opisów brzeżańskiej przyrody należy krótki, prawie poetycki akapit autorstwa Józefa Czernckiego, który tak widział Brzeżańszczyznę początków XX wieku: *Przyroda rozsiała na obszarze powiatu brzeżańskiego (szczególnie w bliskości miasta), przeciętego wstęgą Złotej Lipy, w dolinach falistej ziemi liczne stawów kryształ, jakby pozostałość wielkiego morza po szybkiej wód ucieczce, otoczyła je pasmem sporych pagórków, bujnymi okrytych lasami, pokryła cały powiat soczysta traw zielenią, ogrodami, sadami lub runią dorodnych zbóż. Z zieleni lasów wylaniają się dwory, cerkiewki, leśniczówki, osady; do każdego stawu, do każdej rzeczółki tuli się wioska dostawnio zabudowana*<sup>2</sup>. Miasto rozwinęło się w kotlinie otoczonej wysokimi, zalesionymi pasmami pagórków: od północnego zachodu Starożyńska wyniesione na 398 m n. p. m., w części południowo zachodniej Jaryszków z najwyższym wzniesieniem Babia Góra o wysokości 408 m n. p. m., a w części wschodniej pasmo Zwierzynca sięgające do wysokości 382 m n. p. m. Kotlinę od strony wschodniej przecina rozgałęziająca się na dwa ramiona rzeka Złota Lipa, której część rozlewiska z bagnami przetworzona została w XVIII w. na wielki staw, oraz w części północnej Potok Leśnicki. Główną drogę dojazdową stanowi pierwotny szlak handlowy, wiodący ze Lwowa nad Morze Czarne (zachowana nadal pierwotna nazwa ul. Lwowskiej). Biegnie on na północ od placu rynkowego przecinając dalej pasmo Starożyńska. Jest to jeden z najbardziej atrakcyjnych szlaków i zarazem punkt widokowy na miasto i okolice. W kierunku wschodnim, wzdłuż stawu rozciąga się droga na Tarnopol (ul. Tarnopolska). Oś południową stanowi droga Adamowska (dawna ul. Mickiewicz obecnie Szewczenki) prowadząca dalej na Podhajce. Do ważnych szlaków należy biegnąca na zachód wzdłuż Potoku Leśnickiego droga na Rohatyn (dawna J. Słowackiego, obecnie S. Bandery), oraz wspinająca się stromo droga prowadząca od placu kościoła farnego na południowy zachód ku Babiej



Rekonstrukcja układu urbanistycznego Brzeżan XVII/XVIII w.  
(na podkładzie planu z końca XIX w.) za: Kuśnierz 1983, s. 102



*Gmach Komunalnej Kasy Oszczędności, stan obecny*

Górze (dawna ul. Cmentarna, obecnie Lepkich), od której biegnie ku zachodowi w pobliżu Babiej Góry niezwykle malownicza droga do Raju — letniej, XVIII-wiecznej rezydencji dziedziców Brzeżan. We wschodniej części miasta, w rozwidleniu ramion rzeki znajduje się ruina zamku będącego historycznym założeniem siedziby rodu Sieniawskich. Strukturę miejską, zlokalizowaną po zachodniej stronie tworzy w głównej mierze kompleks historycznej zabudowy powstały pomiędzy końcem XVIII a początkami XX wieku. Pośród tkanki miejskiej wyróżniają się chronologicznie narastające dominanty architektoniczne: od południa na niewielkim pagórku zlokalizowany kościół parafialny p.w. Narodzenia NMP z dzwonnica, po przeciwległej stronie od północnego zachodu, na wzgórzu Starożyska założenie klasztorne Ojców Bernardynów (obecnie teren zamieniony na więzienie), pomiędzy tymi świątyniami nieco niżej, w zachodniej części rynku usytuowana jest cerkiew prawosławna o trzech kopułach oraz tuż za nią, na nieco wyższym terenie, kościół ormiański. Na środku rynku znajduje się ratusz z wieżą centralną. Cała panorama miasta widoczna jest z grobli na przeciwległym brzegu stawu brzeżańskiego, z drogi lwowskiej i tamopolskiej, z przedmieścia Chatki i wzgórza zwierzynieckiego. Bliższa perspektywa rozciąga się z pagórka bernardyńskiego, jak również z góry Starożyska. Dysonansem tego krajobrazu jest wprowadzona w czasach powojennych rozproszona zabudowa przemysłowa w postaci plomb architektonicznych, która zakłóca strukturę urbanistyczną — architektoniczną szczególnie w rejonie placu rynkowego. Znaczne ubytki w starej architekturze oraz budownictwo powojenne występuje najczęściej w północnej części miasta na terenie tzw. Miasteczka. W dużej mierze teren ten wraz z zachowanym w stanie kompletnym założeniem klasztoru bernardyńskiego zamieniono na rozległy kompleks więzienny. Przybywający do miasta podróżni jadący od strony Lwowa, muszą więc przejechać w pierw między dwoma murami okolonymi drutem kolczastym.

### **Rozwój przestrzenny Brzeżan w XVI i XVII w.**

Ogólna tendencja powstawania nowych ośrodków miejskich w okresie XVI i XVII w. charakteryzuje się przejmowaniem roli budowniczych miast przez magnaterię. Zakładanie nowych miast przebiegało szczególnie intensywnie na wschodnich terenach, gdzie mogły powstawać gigantyczne majątki — lutyfundia o formie niewielkich państw należących do rosnących w siłę i znaczenie polskich rodów magnackich. Urbanistykę miast prywatnych o funkcjach ośrodków gospodarczych należy wiązać z zasadami funkcjonowania lutyfundii jako struktur administracyjno-gospodarczych oraz geografii wielkiej własności. Zmiany te przebiegały równoległe do wprowadzania nowych idei renesansu, które zaczęły przenikać do Polski w XVI w. W dziedzinie miastotwórczej zanika dotychczasowy, średniowieczny jeszcze sposób zakładania miast na rzecz funkcjonalno-przestrzennych struktur, odzwierciedlających prądy stylowo-ideologiczne nowej epoki. Na wiek XVI przypada wyjątkowo okres działalności urbanistycznej rodu Sieniawskich, którzy stali się w krótkim czasie właścicielami rozległych terenów południowo-wschodniej części Polski<sup>3</sup>. Słabo rozwinięte gospodarczo obszary wymagały organizacji całej struktury administracyjno-handlowej wraz z szeregiem rezydencji obronnych, które były niezbędne w narażonych na ciągłe ataki pograniczach państwa.

Brzeżany powstały jako prywatna siedziba rodowa z fundacji Mikołaja Sieniawskiego, który w 1530 r. otrzymuje z rąk króla Zygmunta Starego przywilej lokacyjny na prawie magdeburskim<sup>4</sup>. Wcześniej na tym terenie istniała wieś nosząca tę samą nazwę, wymieniana po raz pierwszy w dokumentach pochodzących z 1445 r. Brzeżany przed połową XV stanowiły wraz z Leśnikami i Łapszynem jeden kompleks gospodarczy należący do Piotra Cebrowskiego — Żabokruckiego. Poprzez małżeństwo.



Zamek. Zniszczenia po 1918 r., część płd. od str. dziedzińca, zbiory CAW, nr. 232

prawa do majątku nabywają Hunowscy, a od 1508 r. w drodze spadku Brzeżany otrzymuje Anna Cebrowska, żona Rafała Sieniawskiego — ojca założyciela miasta<sup>5</sup>.

W swej pierwszej fazie kształtowania Brzeżany składały się z dwóch niezależnych elementów: zamku jako siedziby właściciela oraz osady miejskiej jako zaplecza gospodarczego. Obie części dzieliła znaczna odległość, oraz otaczały oddzielne umocnienia w postaci nasypów ziemnych. Wytyczone w 1530 r. granice miasta zaopatrzone w system umocnień ziemnych o wymiarach 300 na 350 m. Linia wałów przebiegała od północy wzdłuż Potoku Leśnickiego, od wschodu i zachodu na ok. 150 do 200 m od rynku a na południe na linii dzisiejszego kościoła farnego. Centrum stanowił rynek, założony na planie zbliżonym do kwadratu (115 na 115 m) z lekko wydatnym narożem południowo-wschodnim<sup>6</sup>. Kształt ten podyktowany był zapewne przez wcześniejsze istniejące szlaki handlowe, zamienione później w trakty miejskie prowadzące do Lwowa, Tarnopola, Rohatynia i Podhajec oraz ze względu na znaczne wyniesienie terenu w tej części miasta. W granicach miasta zabudowa koncentrowała się w wytyczonych blokach przyrynkowych i pojedynczych działkach na ich tyłach.

Zamek wybudowano na ostrowiu między rozgałęzionymi w tym miejscu ramionami rzeki Złotej Lipy. Grząski teren pod budowę założenia musiano przez to wzmocnić dębowymi palami, na których wymurowano wysoko sklepione piwnice o szerokich murach, wspierające się na kamiennych filarach. Część naziemna na rzucie pięcioboku, od południa zawierała część murowanych pomieszczeń z cylindryczną basteją oraz bramę wjazdową, od wschodu gruby na 16 m mur, ujęty został z jednej strony basztą pięcioboczną a z drugiej kaplicą zamkową, przechodząc od zachodu w mur kurtynowy z basztą graniastą. W północnej części wybudowano w 1570 r. obszerne, drewniane pomieszczenie z basztą<sup>7</sup>. Kaplica zamkowa, na ten czas jako budowla gotycka, służyła zarazem katolickim mieszkańcom za kościół parafialny. W murze obok kaplicy znajdowała się dodatkowa furta dla wiernych. Na terenie ostrowia zamkowego w części zwanej Przygródkiem znajdował się teren przeznaczony na zaplecze gospodarcze:

m. in. browar, zwierzyńiec z pasieką, winnicę, sad i stajnie. Surowy wygląd i masywność zamku odpowiadały bardziej średnio-wiecznej fortecy, które nadal sprawdzały się na pogranicznych terenach wschodnich jako ochrona przed częstymi napadami hord kozacko-tatarskich. Przeważały gładkie płaszczyzny potężnego muru, a jedynym elementem dekoracyjnym była zlokalizowana nad głównym wjazdem tablica herbowa zawierająca informację o właścicielu zamku Mikołaju Sieniawskim, który w 1554 r. dookończył jego budowę<sup>8</sup>.

Przyczyny rozbudowy Brzeżan po roku 1570 r. wynikały z naturalnych tendencji rozwoju ośrodka miejskiego, będącego zarazem centrum rozbudowującego się latyfundium rodowego Sieniawskich<sup>9</sup>. Bazując na zaistniałym stanie zagospodarowania, powiększono obszar miasta włączając rozwijające się po północnej i południowej stronie przedmieścia. Za północną stronę wałów miejskich powstało jeszcze przed 1570 r. Nowe Miasto posiadające odrębny rynek. Może to wskazywać na rosnącą potrzebę zorganizowania pomocniczego placu targowego dla Brzeżan, które od początku miały charakter miasta rzemieślniczo-handlowego. W 1584 r. wdowa po Mikołaju Sieniawskim zakłada na południe od Brzeżan Adamówkę, która otrzymuje własne prawa miejskie na wzór aktu brzeżańskiego oraz własnego wójta. Zaistniało ciekawe powiązanie podziału majątku w 1570 r. między dwóch synów Mikołaja Sieniawskiego, z powstaniem Adamówki jako odrębnego miasta. Położenie centrum Adamówki w znacznej odległości od Starego Miasta oraz nadanie odrębnych praw miejskich wskazuje na celowy zamysł fundatorki, która w ten sposób chciała zapewnić majątek najmłodszemu, trzeciemu synowi, którego nie uwzględnił zapis w testamencie. Zaświadczać może o tym sama nazwa wskazująca na najmłodszego z Sieniawskich — Adama, który w 1610 r. jako spadkobierca miasteczka potwierdził prawa miejskie Adamówki.

Do końca XVI w. występują obok siebie trzy ośrodki miejskie: Stare Miasto i powstałe po jego obu stronach Miasteczko i Adamówka jako dwa miasta satelitarne, które na równi podporządkowane były siedzibie magnackiej Sieniawskich. Pierwsze umocnienia ziemne Brzeżan musiały być wówczas niwelowane gdyż w 1600 r. zaczęto budować kościół miejski p.w. Narodzenia NMP. Świątynię zlokalizowano na linii pierwszych wałów, za blokiem przyrynkowym w południowo-zachodnim narożniku Starego Miasta<sup>10</sup>. Budowę prowadzoną prawdopodobnie według planów Pawła Włocha zwanego Rzymianinem ukończono w 1620 r. Uroczysta konsekracja odbyła się w cztery lata później. Kościół, jak na ówczesne czasy otrzymał późne formy gotyckie, na planie krzyża łacińskiego z kaplicami w ramionach transeptu, z zastosowaniem budulca w postaci kamienia ciosowego. Wokół wybudowano odrębne wały obronne z drewnianą dzwonnica — basztą<sup>11</sup>. Położenie świątyni na wzniesieniu między Starym Miastem a Adamówką miało również swoją strategiczną wymowę jako dodatkowego fortu obronnego odpierającego atak od południowego zachodu. W 1630 r. z inicjatywy Urszuli z Gostomskich Sieniawskiej na wzgórzu Zwierzynieckim w Miasteczku zbudowano niewielki kościół rzymsko — katolicki p. w. św. Mikołaja. Kościół o prostej formie uważany był już wówczas za niezwykle skromny<sup>12</sup>.

Rozrastające się miasto otoczono w 1630 r. systemem nowych wałów miejskich, zaopatrzonych w fosę i parkan. W ten sposób teren miasta powiększył się dwukrotnie, sięgając do założenia zamkowego, które również uzyskało nowe fortyfikacje wokół ostrowia zgodnie z zasadami najnowszych osiągnięć w udo-

skonalaniu fortyfikacji w typie holenderskim. Powstały układ należy do znanych rozwiązań w XVII — wiecznej urbanistyce miast prywatnych w systemie sprzężonym rezydencji z miastem<sup>13</sup>. Fortyfikacje miejskie objęły Nowe Miasto i część Adamówki w obszar na kształt trapezu (ok. 600 m na 700 m). Od wschodu ukośne ramiona umocnień osiągały linii rzeki Złotej Lipy oraz nowych obwarowań zamku, a od zachodu wykraczały nieznacznie poza wyznaczony wcześniej kwartał rynkowy. Linia wałów przebiegała od północy za kościołem farnym a od południa za kościołem św. Mikołaja. Na miejscu wcześniejszych umocnień powstały dwie równoległe ulice prowadzące z zamku na zachód. System obronny Brzeżan zamyka się w trójkątny układ trzech twierdz: kościoła farnego i klasztoru Bernardynów od zachodniej strony, które wykorzystywały dodatkowo wyniesienia terenu oraz rozległego założenia zamkowego w najniższym, ale niedostępnym przez rozlewiska rzeczne wschodnim krańcu miasta. Resztę stanowiła zabudowa mieszkalno — gospodarcza i sakralna, która zmieniała się wielokrotnie na skutek zniszczeń wojennych i częstych pożarów.

Po 1630 następuje prężny rozwój miasta w wyniku czego tworzą się dzielnice podmiejskie. Informacje na temat ówczesnych Brzeżan pochodzą z relacji belgijskiego podróżnika Urliha von Werdum, który w 1674 r. przejazdem gościł w Brzeżanach. Oprócz wspomnianych trzech murowanych kościołów katolickich: kaplicy zamkowej, kościoła farnego i kościoła p. w. św. Mikołaja w Miasteczku oraz dwóch drewnianych cerkwi greko-katolickich: Noworyńska p. w. św. Jerzego i cerkiew św. Mikołaja na Adamówce istniały jeszcze dwie murowane cerkwie: cerkiew p. w. św. Trójcy — odbudowana na nowo z drewna w 1637 r., gdyż wcześniejsza drewniana była w bardzo złym stanie i cerkiew — pustelnia p. w. św. Spasa, usytuowana za murami w Lesie Leśniczym. Z budynków świeckich opis wymienia szpital zlokalizowany w pierzei przyrynkowej, na trzech działkach w pobliżu kościoła farnego. W tym czasie odbywały się w nim sądy, gdyż wcześniejszy drewniany ratusz musiał spłonąć podczas ostatniego pożaru miasta w 1660 r. Większość domów i zabudowań była drewniana za wyjątkiem kilku murowanych kamienic w rynku. Przytaczany opis miasta nie wymienia kościoła ormiańskiego ani synagogi żydowskiej. Być może spłonęły podczas licznych pożarów, o które nie trudno było wśród drewnianej zabudowy<sup>14</sup>. Według spisu inwentarza brzeżańskiego z 1682 r., w obrębie wałów miejskich znajdowało się 10 domów ormiańskich i 55 żydowskich<sup>15</sup>. Nacje te miały odrębną strukturę władzy i sądów. Ormianie zamieszkiwali drugą pierzeję od strony zachodniej rynku przy ulicy do dzisiaj nazwanej Ormiańska. Przy niej wybudowano początkowo w 1710 r. drewniany a w 1787 r. murowany kościół.

Żydzi zajmowali południową część miasta na Adamówce, tuż przy bramie Podhajeckiej. Synagogę wybudowano w 1718 roku<sup>16</sup>. Nie ma żadnych wiadomości na temat wcześniejszej, która niewątpliwie musiała istnieć z uwagi na liczną obecność Żydów w Brzeżanach prawie od początku istnienia miasta. Obok synagogi istniała także szkoła żydowska<sup>17</sup>.

Ważnym wydarzeniem tego okresu było sprowadzenie do Brzeżan w 1683 r. Ojców Bernardynów. Mikołaj Hieronim Sieniawski, ówczesny właściciel Brzeżan, nadaje im kościół św. Mikołaja, który przebudowano na potrzeby klasztoru z dobudową części budynków mieszkalnych. Prace te zakończono ostatecznie w 1724 r. obwiedzeniem całego założenia murem obronnym<sup>18</sup>. Organizacja klasztoru Bernardynów jako założenia obronnego na północno zachodnim krańcu miasta zbiegła się z modernizacją



*Ulica Gimnazjalna, willa, stan obecny*

umocnień miejskich i zamkowych, które przeprowadził już następny i zarazem ostatni dziedzic Brzeżan w linii rodowej Adam Mikołaj Sieniawski. Prace prowadzono w latach 1684 — 1728 według najnowszych osiągnięć w sztuce fortyfikacyjnej w systemie holenderskim udoskonalonym przez Vaubana<sup>19</sup>. Istniejące wały miejskie zaopatrzone w system bastionów: dwóch większych, umacniających zachodnie naroża wałów od południa za klasztorem bernardyńskim i od północy za fortyfikacjami kościoła farnego oraz trzy mniejsze po stronie południowej, dwa od zachodniej i jeden od północnej. W zespole umocnień zamkowych usypano kilka szancowych stanowisk od wschodu na linii Złotej Lipy. Zakończono wówczas również prace nad powiększaniem i wystrojem kaplicy zamkowej. Założenie traci stopniowo swoją rangę z chwilą, kiedy w początkach XVIII w. Brzeżany przestają być gniazdem rodowym a jednym z dziedziczonych majątków przejście na własność kolejnych rodów magnackich: Czartoryskich, Lubomirskich i Potockich. Zofia Sieniawska-Czartoryska, jako ostatnia dziedziczka zamku z linii Sieniawskich nie zamieszkuje na stałe w rodowej siedzibie. Blisko Brzeżan w miejscowości Raj przebudowuje istniejący tam dworek myśliwski na letnią rezydencję według najnowszej mody, w której przebywają częściej niż w nieco mrocznym zamku brzeżańskim. Za sprawą Czartoryskiego staw Łapszyński poprzez usypanie nowej grobli w poł. XVIII w. przybliżono pod samo miasto, tworząc Nowy Staw Brzeżański.

W 1748 r. zawałiła się powtórnie wybudowana z drewna cerkiew p.w. św. Trójcy za północną pierzeją rynku. Postanowiono wówczas wybudować nową, murowaną w linii zachodniej pierzei rynku. Budowę zaczyna ks. August Czartoryski a kończy w 1768 r. ks. Izabela Lubomirska. Była to zarazem ostatnia realizacja architektoniczna właścicieli w Brzeżanach. W tym okresie widoczne jest zanikanie znaczenia zamku jako twierdzy i stopniowe zaniedbania aż do momentu przejścia zamku przez wojska austriackie.



## Rozwój urbanistyczny Brzeżan w XIX i XX w.

W przeciągu XIX i XX w. dużą rolę w dziejach Brzeżan odgrywał czynnik polityczny. Historię tego okresu cechuje wielokrotna zmiana przynależności państwowej tych ziem. Stosunkowo stabilnym i długim interwałem czasowym dla miasta był okres po rozbiore Polski w 1772 r. Brzeżany stały się wówczas częścią monarchii habsburskiej, z czasem w ramach oddzielnej prowincji Galicji i Lodomerii. Po I wojnie światowej w 1919 r. tereny te wracają ponownie do państwa polskiego. Podczas trwania II wojny światowej miasto zarządzane było w zależności od sytuacji na froncie przez Niemców, Ukraińców i Rosjan. Po 1945 r. weszły w skład Socjalistycznej Republiki Ukrainy ZSRR, aż do czasu utworzenia w 1990 r. suwerennego państwa Ukrainy.

Okres rządów austriackich wprowadzał całkowitą zmianę systemu władzy i własności, czego konsekwencją było przejście pod nowy system administracyjny — prawny. Proces ten rozpoczęty został w 3 ćw. XVIII w. dostosowaniem miasta do zadań, jako jednego z ośrodków administracyjnych wielkiego mocarstwa. Omawiany okres należy podzielić na dwie części ze względu na wiele zmian po wprowadzeniu w 1861 r. nowego podziału administracyjnego Galicji, który dokonał się pod wpływem reform całego cesarstwa. Podczas pierwszego periodu, po zajęciu miasta przez wojska austriackie następuje zasadnicza reorganizacja administracyjna. Pierwsze zarządzenia odnosiły się do opłowania i całkowitego podporządkowania miasta względem nowych struktur. W 1785 r. po wprowadzeniu rozporządzeń cesarza zamknięto większość świątyń, w tym kaplicę zamkową, konfiskując ich mienie. Zamek po skonfiskowaniu i wywiezieniu cennych rzeczy spełniał rolę koszar wojskowych. Pomimo trudnych początków widoczny był również w tym okresie rozwój urbanistyczny Brzeżan czego przyczyną było ostateczne zniesienie umocnień miejskich i zamkowych przeprowadzone w latach 1809 — 1812. Zasadniczy kierunek działań urbanistycznych polegał na powiększeniu obszarów peryferyjnych i zagęszczeniu zabudowy zarówno w centrum jak i w istniejących wcześniej przedmieściach, z zagospodarowaniem terenów powstałych po zniesieniu umocnień. Do ważnych przedsięwzięć należała dokonana w 1809 r. znaczna rozbudowa ratusza miejskiego. Wybudowano wówczas górna kondygnację, gdzie pomieszczono sprowadzone w 1805 r. ze Zbaraża gimnazjum. Przełom w narastającym kryzysie mocarstwa dokonał się w II poł. XIX w. Od 1867 r. zaczął obowiązywać nowy podział administracyjny Galicji oparty na 79 powiatach. Zmiany te, konieczne z powodu wielkiej biedy i zacofania Galicji, powstały w wyniku liberalnych reform całej monarchii oraz decentralizacji rządów. Powołany wówczas rząd Galicji z namiestnikiem we Lwowie i jego zastępcą w Krakowie, którzy kontrolowali pracę starostów sprawował władzę do 1918 r. Proces ten wpłynął raczej korzystnie na miasto, dla którego największe nasilenie ruchu budowlanego następuje zdecydowanie w końcu XIX w. wraz z wydaniem ogólnych założeń prawa budowlanego. Przepisy budowlane zawarte były w *Ustawie budowniczej* dla 29 większych miast prowincjonalnych<sup>20</sup>.

Centrum administracyjne Brzeżan końca XIX w. przesunięte zostało w stronę północno — zachodnią, gdyż wcześniejsza rola zamku, jako siedziby właścicieli, podłupała. Zamek wraz z otoczeniem został zaadaptowany na cele wojskowe, co uniemożliwiało dalszy rozwój tej części. Granicę stanowiła linia rzeki. Tereny usytuowane przy niej od strony miasta rozwinęły się w początkach XX w. Powstał tu m. in. budynek Towarzystwa Gimnastycznego *Sokół* oraz kasyno oficerskie. W obrębie centrum miasta występuje zwarta zabudowa kamienic o zróżnicowa-



Gmach Sokola, stan przed 1939 r., zbiory CAW

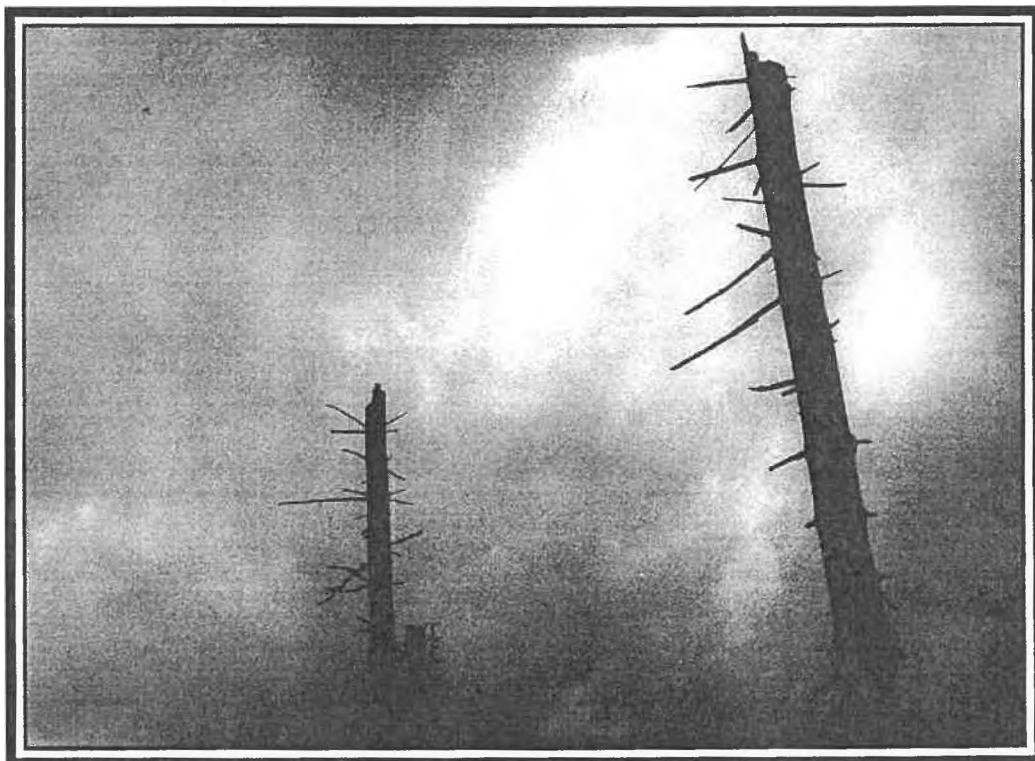
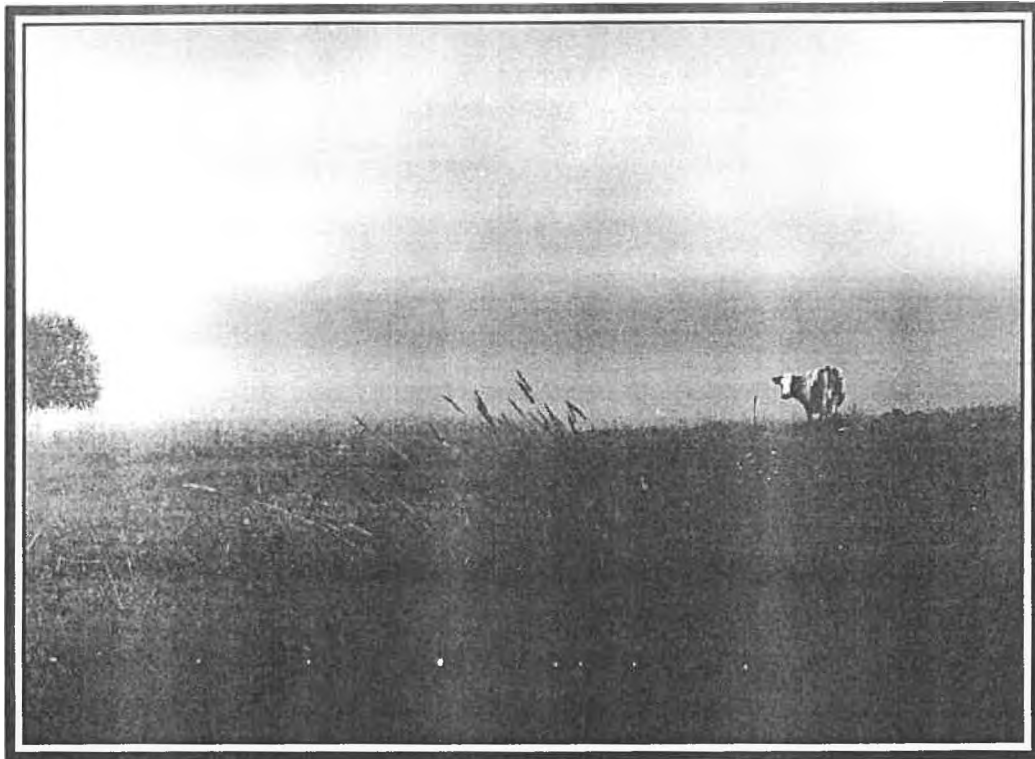
nych gabarytach sięgających najwyżej do dwóch pięter, jak również parterowe budynki wolnostojące. Przeważająca większość obiektów posiadała bogaty wystrój dekoracji na elewacjach frontowych, utrzymane w stylu eklektycznym zgodnie z przepisem *Fasady domów frontowych powinny być ile możliwości zgodne z zasadami dobrego smaku. Wzbronione jest używanie takich kolorów, które jaskrawością szpecą widok lub oczy rażą*<sup>21</sup>. Powstająca wówczas zabudowa charakteryzuje się względną solidnością i porządkiem. Zalecane „upiększanie” fasad nadaje budownictwu pewien malowniczy, eklektyczny rys, w swym ogólnym wyrazie nie wykraczający jednak poza ramy architektury typowej dla prowincji. Następuje dość charakterystyczne dla miejscowości oddalonych od większych ośrodków zacieranie cenzury pomiędzy nurtami tradycyjnymi, a względnie nowymi. Przyjmowane wzory są zazwyczaj upraszczane i redukowane. Elewacje kamienic przyrynkowych otrzymały wspomniany wystrój eklektyczny, ujednolicony przez wyrównaną linię gzymsów kordonowych. Pozostałe części miasta wraz z przedmieściami rozwijały się w zależności od potrzeb mieszkańców. Za północno-zachodnim narożnikiem rynku powstał w początkach XX w. kompleks gmachów urzędniczości publicznej: sąd okręgowy, budynek poczty i telegrafu, gmach Komunalnej Kasy Oszczędności. Istniały także zamierzenia co do budowy gmachu teatralnego, zakończone jedynie na planach budynku<sup>22</sup>. Za południową stroną rynku na terenach Adamówki, której oś stanowi ul. Mickiewicza przeważa zabudowa typu przedmiejskiego, powstała w I połowie XIX w. W okresie wzmoczonego ruchu budowlanego budynki te nie uległy wymianie. Starano się zaadaptować wolne przestrzenie zabudowując tyły istniejących posesji. Dlatego też w kilku przypadkach bardziej reprezentacyjny budynek stoi na tyłach posesji powstałej we wcześniejszym okresie. Na pierwszym odcinku ul. Mickiewicza (Szewczenki) usytuowane są wolnostojące kamienice jednopiętrowe. Ich powtarzający się rytm odzwierciedla przepis mówiący o tym, iż budynki frontowe muszą bezpiecznie przypierać do siebie lub do granicy sąsiedniej, w innym razie należało zachować odległość 6 m między budynkami a fasada przyczółka musiała być taka jak frontowa<sup>23</sup>. W 1914 r. Adamówka zyskała nową dominantę w postaci rozległego gmachu gimnazjum męskiego. Na ten czas należy również datować architekturę willową powstał wzdłuż ul. Gimnazjalnej.

Okres I wojny światowej przynosi dla Brzeżan i okolicy szereg zniszczeń na skutek działań wojennych toczących się w pobliżu miasta. Prawie rok trwa wojna pozycyjna (1916 — 1917 r.) znana jako bitwa o górę Lysonię. Mają miejsce również dwa wielkie pożary miasta. Pierwszy w 1915 r. wzniesiony przez wycofujące się wojska rosyjskie, strawił północną część rynku, przedmieścia Chatki, ucierpiała również część mieszkalna zamku. Podczas drugiego pożaru wywołanego w koszarach wojskowych w 1917 r. ogień strawił według ogólnej informacji trzecią część miasta<sup>24</sup>.

30 maja 1919 r., po wkroczeniu do Brzeżan wojsk polskich miasto znalazło się po 150 latach na powrót w granicach państwa polskiego — II Rzeczypospolitej. Całe wysiłki włożone były w odbudowę zniszczeń powojennych. Powstała wówczas zabudowa kamienic reprezentujących modernizm oraz niska zabudowa w stylu dworcowym. Okres ten charakteryzuje się ponadto troską o odbudowę ruin zamku Sieniawskich jako świadomie rozumianą wartość historii Polski i cennego zabytku architektury. Dobra passa kończy się wraz z wybuchem II wojny światowej, podczas której wiele zniszczeń, oprócz działań wojennych, powoduje polityka okupacyjnego starosty Hansa Adolfa Asbacha. Plan Asbacha rozpoczęty w 1942 r. zakładał wyburzenie i całkowitą odbudowę miasta zgodnie z najnowszymi tendencjami urbanistycznymi<sup>25</sup>. Przedsięwzięcie rozpoczęto od zrównania z ziemią znacznej części przedmieść pomiędzy wzgórzem bernardyńskim a ul. Lwowską. Ostateczna zagłada miasta została powstrzymana wraz z wydelegowaniem przedsięwzięcia starosty na wschodni front. Podczas częstych bombardowań zniszczeniu ulega znaczna część zabudowy po stronie północnej w rejonie ulicy Tarnopolskiej, które w obecnych czasach stanowią obszary miejskiej zieleni lub skupiska blokowej zabudowy mieszkalnej.

Współczesny wygląd Brzeżan posiada zatem szesnastowieczne podłoże, widoczne w układzie ruin zamku i urbanistyce centrum. Wraz z kolejnymi wiekami ten stan rzeczy uzupełniany był nową zabudową noszącą znamiona panujących stylów. Druga wojna światowa spowodowała wiele zniszczeń w stanie tkanki miejskiej, co było pretekstem do dalszych wyburzeń w okresie powojennej odbudowy miasta należącego do Socjalistycznej Republiki Ukrainy. Nowa, blokowa zabudowa w duży stopniu zakłóciła strukturę miasta, którą można odczytać na zachowanych planach katastralnych. Teren Miasteczka usytuowany w północno-wschodniej części miasta stanowił dzielnicę zamieszkaną w dużej mierze przez społeczność żydowską, co rzutowało na rodzaj rozdrobnionej zabudowy. Obecnie stanowi część rozległego kompleksu więziennego, razem z kompletnym założeniem klasztoru bernardynów i kościołem p. w. św. Mikołaja. Elewje poszczególnych obiektów głównie w części rynku, zostały zmienione, dlatego też trudno jest określić problematykę stylową zachowanej architektury. Na podstawie dostępnych zdjęć archiwalnych można jedynie wywnioskować, że była to bardziej urozmaicona, eklektyczna dekoracja. W większości przypadków schodkowe szczyty zamieniono na trójkątne, półkolumny i kolumny, w lepszym przypadku na pilastry i filary. Całość straciła swą plastyczność i różnorodność na rzecz płaskości i linearyzmu. Cenne obiekty, do których należy zamek z kaplicą i kościół ormiański, są w daleko posuniętej ruinie lub bezpowrotnie utracone, jak gmach Sokoła i synagoga. Przygotowywane jeszcze w 1996 r. w Urzędzie Konserwatora we Lwowie studium kompleksowej rewaloryzacji Brzeżan niestety z różnych przyczyn nie może być zrealizowane.

1. S. Wiszniewski, *Przewodnik po Brzeżanach i okolicy*, Tarnopol 1939, s. 2.
2. J. Czerniecki, *Brzeżany. Pamiętki i wspomnienia*, Lwów 1905, s. 99.
3. Por. K. Kuśnierz, *Sieniawa: założenie rezydencjonalne Sieniawskich*, Kraków 1984, s. 52. Według zebranego materiału oprócz Brzeżan założonych w 1530 r. jako pierwsze miasto-gniazdo rodu, Mikołaj Sieniawski zakłada szereg innych miast rezydencjonalnych jak: Borek ok. 1540 r., Sieniawskie Pole nad Ikwą w 1543 r., Kałusz 1549 r., Mikołajów nad Maniówką 1555 r.
4. Tekst przywileju zamieszcza: J. Czerniecki, op. cit., s. 2-3; M. Maciszewski, *Brzeżany w czasach Rzeczypospolitej Polskiej*, Brody 1911, s. 189-191.
5. Informacje na ten temat zawarte są w Aktach Ziemskich i Grodzkich, t. XIV, s. 175 — dokumenty procesowe. Por. F. Stättner, *Jak Sieniawscy stali się właścicielami Brzeżan*, Brzeżany 1938, 3 nn.
6. Por. K. Kuśnierz, *Zarys rozwoju przestrzennego Brzeżan w XVI i XVII wieku*, "TeKa Komisji Urbanistyki i Architektury", 7 (1983), s. 101.
7. Por. M. Maciszewski, op. cit., s. 27-36; R. Aftatnazy, *Materiały do dziejów rezydencji*, Warszawa 1983, s. 267-271.
8. Tekst tablicy zamieszcza: M. Maciszewski, op. cit., s. 32.
9. K. Kuśnierz, *Zarys rozwoju...*, s. 104 — 105.
10. Teren pod budowę kościoła wyznaczony był przez Jadwigę z Tarłów Sieniawską we wspomnianym już akcie lokacyjnym Adamówki z 1584 r.
11. Por. M. Maciszewski, op. cit., s. 112-114.
12. Tamże, s. 112.
13. Por. K. Kuśnierz, *Zarys rozwoju...*, s. 101-102.
14. Por. M. Maciszewski, op. cit., s. 19.
15. Spisy Inwentarzy zamieszcza: tamże, s. 18.
16. Opis synagogi pochodzący z akt parafii rzym.-kat. zamieszcza: tamże, s. 118-119.
17. Tamże 1911, s. 131-136.
18. Tekst przywileju fundacyjnego dla klasztoru Bernardynów zamieszczone: tamże, s. 210.
19. Budownictwo wojskowe 1936, t. 1, s. 123-124.
20. J. Hibl, *Najnowsze galicyjskie prawo drogowe i budownicze na prowincji*, Złoczów 1898. Ustawa z dn. 28 kwietnia 1882 r. dla gmin miejskich, do których prócz Brzeżan należały miasta takie jak: Biała, Bochnia, Brody, Buczacz, Drohobycz, Gorlice, Gródek pod Lwowem, Jarosław, Jasło, Kołomyja, Krosno, Nowy Sącz, Podgórze, Przemyśl, Rzeszów, Sambor, Sanok, Śniatyń, Sokal, Stanisławów, Stryj, Tarnopol, Tarnów, Wadowice, Wieliczka, Zaleszczyki, Złoczów i Żółkiew.
21. Tamże, art. 59.
22. Centralne Państwowe Archiwum Historyczne we Lwowie, f. 146, op. 7, od. 4003. Plan teatru.
23. J. Hibl, op. cit., art. 54.
24. S. Wiszniewski, *Brzeżany i kresy południowo-wschodnie w wojnie ukraińsko-polskiej 1918-1919*, Lwów 1935, s. 7.
25. Z. Rusiński, *Tryptyk brzeżański*, Wrocław 1998, s. 167



fot. Rafał Witkowski

## DZIAŁALNOŚĆ KOŁA NAUKOWEGO W ROKU 2000

Tegoroczna działalność Koła Naukowego obfitowała w liczne wydarzenia. Oprócz kontynuowania już rozpoczętych prac, zaczęliśmy realizować także nowe pomysły.

Podobnie jak w latach poprzednich, także i w ubiegłym roku, dzięki poparciu „Wspólnoty Polskiej”, a przede wszystkim zawsze przyjaznego nam prof. Brykowskiego oraz Ministerstwa Kultury i Dziedzictwa Narodowego udało się zorganizować wyjazd inwentaryzacyjny na Ukrainę. Szukaliśmy śladów polskości, przede wszystkim zachowanych nagrobków w dawnym powiecie Borszczowskim (podczas dwu dwutygodniowych wyjazdów zinwentaryzowaliśmy cmentarze w osiemnastu miejscowościach). Niekiedy były to cmentarze, na których zachowało się kilka lub kilkanaście nagrobków (np. Bilcze Złote - 6, Cygany - 15, Łanowce - 13) kiedy indziej było ich znacznie więcej w Głęboczku — 116, w Korolówce — 113) łącznie przygotowaliśmy około 500 kart, które udostępniane są w Stowarzyszeniu „Wspólnocie Polskiej” i Ministerstwie Kultury i Dziedzictwa Narodowego. Zajęliśmy się również badaniem układu urbanistycznego Skały Podolskiej. Prawdopodobnie efekty naszych prac ukażą się w druku.

Zupełnie nową, podjętą w zeszłym roku inicjatywą, było rozpoczęcie wydawania pisma Koła Naukowego — ARTIFEX, oraz uruchomienie jego stron internetowych (<http://free.art.pl/artifex>), które odwiedziło dotychczas około 1200 osób.

Kontynuowana była idea spotkań i dyskusji z ciekawymi ludźmi, głównie artystami i krytykami. W galerii POKAZ spotkaliśmy się z polską malarką Beatą Wehr zamieszkałą w Stanach Zjednoczonych, autorką książek artystycznych. W spotkaniu udział brała również pani Magdalena Hniedziewicz — krytyk sztuki, redaktor naczelny pisma POKAZ, w tej samej galerii spotkaliśmy się z Grzegorzem Pablem, profesorem warszawskiej ASP i krytykiem oraz historykiem sztuki panią Wiesławą Wierchowską. W trzecim spotkaniu udział wzięła pani Iwoną Ornatońska — Semkowicz, grafik z Krakowa oraz krytyk sztuki pani Kinga Kawalerowicz. W styczniu 2001 roku spotkaliśmy się w galerii KORDEGARDA z rektorem warszawskiej ASP, znanym rzeźbiarzem prof. Adamem Myjakiem. Po wydziale grafiki Akademii Sztuk Pięknych oprowadził nas prodziekan tego wydziału Andrzej Węclawski. Poza tym spotkaliśmy się jeszcze z zastępcą konserwatora Kamieńca Podolskiego, z którym mieliśmy okazję wymienić informacje dotyczące naszych prac na Ukrainie. Zaś w towarzystwie Jarosława Zielińskiego, odbyliśmy spacer ulicami stolicy, według klucza — nowoczesna architektura biurowa miasta Warszawy

Nic tylko Warszawa stała się obiektem naszych zainteresowań. W pierwszych dniach maja zorganizowany został jednodniowy wyjazd do Łodzi. Pod opieką prof. dr hab. Andrzeja K. Olszewskiego zwiedzaliśmy XIX i XX-wieczną architekturę

Łódzką. Spacer poprzedzony był wykładem na Uniwersytecie Łódzkim na temat historii miasta i specyfiki jego rozwoju jako aglomeracji przemysłowej. Drugą już w dziejach koła wystawę fotografii, zrealizowaliśmy we współpracy ze Stowarzyszeniem „Wspólnota Polska”, odbyła się ona w październiku 2000 roku w Domu Polonii w Warszawie. Była to wystawa zdjęć powstałych przy okazji naszych wyjazdów na prace inwentaryzacyjne na Ukrainę.

Na zakończenie warto przedstawić inną sferę działalności, z której jesteśmy szczególnie dumni. Otóż koło naukowe stało się współorganizatorem (obok Stowarzyszenia „Wspólnota Polska” i Samorządu Gminy Warszawa Bielany) przyjazdu polskich dzieci z Ukrainy, na kilkudniowy pobyt w Warszawie, w okresie świąt Wielkanocnych. Koło było odpowiedzialne za zorganizowanie pobytu dzieci w Warszawie, w czasie krótkiej wizyty, nasi goście mieli okazję zwiedzić pałac i ogród w Wilanowie, wewnątrz Zamku Królewskiego w Warszawie, przejechać się dorożką po warszawskiej Starówce. A także wziąć udział w pikniku zorganizowanym specjalnie dla nich na terenie Lasku Bielańskiego i obejrzeć film w Multikinie. Przed wyjazdem, każde z dzieci dostało od organizatorów drobny upominek aby po powrocie do domu mile wspominały pobyt w ojczyźnie ich przodków.

Jak widać działania koła naukowego zmierzają w różne strony. Satysfakcjonujący wydaje się fakt, że z każdym rokiem zwiększa się liczba zrealizowanych pomysłów. Każdy ma szansę spróbować swoich sił. Cały czas powstają nowe inicjatywy, które oczekują swej realizacji.

W styczniu 2001 roku odbyło się Walne Zebranie Koła, na którym wybrano nowego prezesa, został nim **Piotr Krzysztofik** (IV rok), sekretarzem koła została **Bożena Kopaćewska** (IV rok), a skarbnikiem **Marta Komorowska** (III rok). Nam zaś pozostaje już tylko zaprosić wszystkich zainteresowanych działalnością koła do brania udziału w organizowanych przez nas przedsięwzięciach.

W tym miejscu chcielibyśmy odnotować jeszcze jedną cenną inicjatywę (nie mającą związku z działalnością Koła) jaką jest pomysł **ks. dr. Janusza Nowińskiego** (zrealizowany przez niego we współpracy z mgr Anną Czyż) zawieszenia reprodukcji dzieł znanych artystów na korytarzu, dzięki czemu nasze niezbyt miłe wnętrza, stały się odrobinę bardziej nam przyjazne. Może teraz ktoś pomyśli o zmianie wyglądu sal.

Redakcja

P. S. Z nowym prezesem Koła — **Piotrem Krzysztofikiem** można kontaktować telefonicznie — 0605 627 226.

# SPIS PRAC MAGISTERSKICH

## CZEŚĆ I

Rozpoczynamy wraz z tym numerem publikację spisu wszystkich prac magisterskich obronionych na Akademii Teologii Katolickiej do roku 1999 czyli momentu przekształcenia jej w Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego. Dotychczas publikowane spisy (ostatni w Biuletynie Historii Sztuki nr 1/2 z 1999 r) zawierają pewne braki (dotyczy to szczególnie drugiego spisu, opartego o niepełną wersję wykazu prac magisterskich znajdującego się na stronach Biblioteki UKSW (<http://www.biblioteka.uksw.edu.pl>)).

W tym numerze znalazły się prace napisane pod kierunkiem ks. prof. dr hab. Janusza St. Pasierba.

1968

RUDZIŃSKI Romuald, ks., *Paweł Kostka i fundacja bernardyńska w Przasnyszu*

1970

MAKAREWICZ Stanisław Wiesław, ks., *Treści ideowe sceny „Zaśnięcia Najświętszej Maryi Panny” w bizantyńsko-ruskiej polichromii katedry sandomierskiej*  
PIĘTNIEWICZ Tadeusz, ks., *Treści ideowe romańskich tympanonów świętokrzyskich w Polsce*

1972

BRZESKI Franciszek, ks., *Mecenat opatów pelplińskich*

1973

KRZYKOWSKA Zofia, *„Wzory kościołów parafialnych” Hilarego Szpilowskiego. Problem genezy i roli tego wydawnictwa*

LIKIERSKI Jerzy, *Motywy religijne w malarstwie Jacka Malczewskiego*

MOLICKI Andrzej, *Piśmiennictwo o sztuce kościelnej w Polsce po II-jej wojnie światowej*

NOWAK Szczepan, *Scenografia misterium i moralitetu inscenizowanych w latach 1958-1972*

WRÓBLEWSKA Maria-Marta, *Ornat z wieku XVIII w skarbcu katedry kieleckiej*

1974

CIECHANOWSKI Janusz, *Malowidła alegoryczne ze stropu Ratusza Staromiejskiego w Gdańsku*

GAŁĄŻKA Mieczysław, *Kaplica grobowa prymasa Teodora Potockiego przy Katedrze Gnieźnieńskiej — dzieło Pompea Ferrariego*

GOLONKA Jan, o., *Program ikonograficzny monumentalnej dekoracji malarzkiej z wieku XVII w korpusie głównym kaplicy Matki Bożej na Jasnej Górze*

KWIATKOWSKI Leszek, *Kościół Ujazdowski i Świątynia Opatrzności w Warszawie*

MAURY Adam Jerzy, *Proces doskonalenia duchowego artysty w ogólnej teorii twórczości Zygmunta Krasińskiego*

PANKIEWICZ Anna, *Tympanon portalu południowego katedry gnieźnieńskiej — studium ikonograficzne*

1975

CHOŁODZIŃSKA Ewa, *Współczesny wystrój odbudowanego kościoła św. Marcina w Warszawie*

KOBIELUS Stanisław, *Pojęcie piękna u Albrechta Dürera*

1976

LEWICKA Hanna, *Pomniki nagrobne z XVIII wieku w kościołach warszawskich (okres panowania Augusta II i Augusta III)*

RĄCZKOWSKI Witold, *Polskie przedstawienia „scala salutis” na tle tematyki śmierci w sztuce i literaturze średnio-wiecznej*

SZUSTEROWSKA-KWIATKOWSKA Anna (na dyplomie: Kwiatkowska) *Freski ścienne prezbiterium kościoła czerniakowskiego*

WŁODARSKI Maciej, *Kapitel koszowy z Muzeum Narodowego w Warszawie na tle wczesnochrześcijańskich kapiteli koszowych*

1977

BŁAWAT Romuald Tadeusz, *Malowidła emblematyczne z XVII wieku na odwrociu zapleceków stall pelplińskich*

DŁUTEK Maria, *Problemy odbudowy, konserwacji i adaptacji kościoła św. Jana w Gdańsku*

PRZEKAZIŃSKI Andrzej, ks., *Ikonografia i ikonologia przedstawienia św. Anny Samotrzec*

WIĘCKOWIAK Jerzy, ks., *Problemy formalne i ikonograficzne Piety chełmińskiej*

1978

KLUŚ Andrzej, *„Budowa Świątyni” Antoniego Möllera. Studium ikonograficzne*

MROZOWSKI Andrzej Janusz, *Waldemar Cwenarski 1926-1953*

ROSIĄK Czesław, ks., *Wystrój stiukowy Kaplicy Matki Bożej Różańcowej w kościele poddominikańskim w Piotrkowie Trybunalskim*

SZCZEPAŃSKA-ANTOŃCZYK Elżbieta, *Monografia konnej pieczęci Mieszka III Starego*

SZYMANDA Joanna, *Program ikonograficzny północnego portalu kaplicy świętej Anny w Malborku*



1979

- BAJOREK Teresa, *Analiza architektury kościoła N. M. Panny w Jarosławiu*  
 MURAWSKA Stanisława, *Monogram Imienia Jezus (IHS) w polskiej sztuce epoki nowożytnej*  
 NADROWSKI Henryk, ks., *Kościół Dobrego Pasterza w Drogomyślu: projekt, realizacja i funkcjonowanie*  
 OSIADŁA Hanna Irena, *Rola przedmiotu w ikonografii dzieł Władysława Hasióra*  
 PĘKALA Bogdan, ks., *Studium ikonograficzne malarstwa monumentalnego norbertańskiego kościoła pw. śś. Apostołów Piotra i Pawła w Imbramowicach*

1981

- BIERNACKA Małgorzata, *Geneza i rozwój ikonografii Niepokalanego Poczęcia w nowożytnej sztuce polskiej*  
 CZARNOTA Jerzy, *Paralelne motywy sakralne w twórczości literackiej i plastycznej Stanisława Wyspiańskiego*  
 DYLEWSKA-DEBIŃSKA Ewa, *Ikonografia przedstawień Świętej Rodziny w potrydenckiej sztuce polskiej*  
 DZIUBECKI Tomasz, *„Nauczanie Marii przez św. Annę” w malarstwie XVII i XVIII wieku w Polsce. Studium ikonograficzne*  
 SZCZEPANIAK Andrzej, *Obraz fundacyjny Matki Boskiej w Daniszewie. Studium ikonograficzno-stylistyczne*

1982

- GRACZYK Hanna, *Ikonografia Zwiastowania Marii w polskiej sztuce nowożytnej*  
 JAŻWIŃSKA Maria, *Ikonografia Dzieciątka Jezus w sztuce polskiej po Soborze Trydenckim (przedstawienia ideologiczne)*  
 KUBIESA Marek, *„Pustelnia Złotego Lasu” — klasztor kamedulski w Rytwianach*  
 MOISAN Krystyna Sylwia, *Ikonografia Matki Bożej Różańcowej w polskiej sztuce nowożytnej*  
 NAWROCKA-NOWAK Danuta, *Wystrój kościoła Matki Bożej w Sierpcu w latach 1483-1981*  
 PLEBAŃSKA Jolanta, *Ikonografia i wątki ideowe dekoracji monumentalnej kościoła śś. Piotra i Pawła (Bożogrobców) w Nysie*  
 SZAFRANIEC Beata Marta, *Ikonografia Matki Boskiej w płaszczu opiekuńczym w polskiej sztuce nowożytnej*  
 WOJCIECHOWSKI Jarosław, *Malarz gdański Jan Krieg.*

1983

- SADOWSKI Bogdan, *Ut sol. Barokowe monstrancje Krakowa*  
 WASIELEWSKI Paweł, *Treści ikonograficzne i ideowe fresków Michała Willmanna w kościele św. Józefa w Krzeszowie*

1984

- CZAPIEWSKI Tomasz, ks., *Ołtarz św. Barbary w Żarnowcu. Problemy formy i treści*  
 KLIMOWSKA Monika Joanna, *In hora mortis. Ikonografia ars moriendi w sztuce polskiej XVII wieku w oparciu o teksty źródłowe*  
 RAKOCZY Bolesław Eustachy, *ZP. Jasnogórska „Mensa*

Mariana”

1985

- MYSZK Zenon, *Współczesna ekfrazja religijna w Polsce*

1986

- DOMIN Ryszard, *Kielichy barokowe i neobarokowe w zbiorach katedry pelplińskiej*  
 KOZŁOWSKI Tomasz J., *Kielichy firmy J. C. Osthues w zbiorach pelplińskich*  
 MILER Marek, *Retabulum Siedmiu Sakramentów w Katedrze pelplińskiej (Retabulum Septem Sacramentorum in Cathedra Pelplinensi)*  
 RUTKOWSKA Maria, *Ikonografia św. Michała Archanioła w polskiej sztuce nowożytnej*  
 RZANIECKI Gerard, *Kielichy z przełomu XIX i XX wieku w zbiorach pelplińskich. De calicibus qui XIX et XX saeculis cudebantur et Pelplini asservantur*

1987

- BUCHOWSKA-SZCZYPEK Wanda, *Ikonografia świętej Marii Magdaleny w polskim malarstwie nowożytnym*  
 GOŁUŃSKI Zdzisław, *„Alegoria Eucharystii” w krużgankach katedry pelplińskiej (De Pelplinensi pictura quae „Alegoria Eucharistiae” vocatur eiusque theologica interpretatione)*  
 JAKUBIEC Magdalena, *Ikonografia św. Piotra w nowożytnej sztuce polskiej*  
 KOPSZAK Piotr, *Ikonografia i ikonologia anioła stróża w malarstwie polskim XVII i XVIII w.*  
 KWAŚNIEWSKA Mira, *Artystyczna działalność F. Glazie'a w Polsce*  
 OSIŃSKA Joanna, *Artysta i jego dzieło w Art et scolastique Jacques'a Maritain'a*  
 ROMANOWSKA-ZADROŻNA Maria, *Zaginiona ikona uskrzydłonego św. Jana Chrzyciela z Buczacza — teologiczna interpretacja przedstawienia*  
 SZCZERKOWSKI Marek, *Leonardowska scienza della pittura jako renesansowa wiedza uniwersalna*  
 ZARZYCKA Joanna, *Pierwowzory graficzne niektórych przedstawień Pokłonu Trzech Króli w polskiej sztuce średniowiecznej*

1988

- ANTOSZKIEWICZ Bożena, *Ikonografia Trójcy Św. w polskiej sztuce nowożytnej.*  
 KUBIAK Wojciech, *Plastyka okładek płyt gramofonowych w USA na przełomie lat 60-tych i 70-tych — jako wyraz religijności kontrkultury*  
 NOWAKOWSKA-MINDAK Agnieszka, *Ikonografia św. Pawła w polskiej sztuce nowożytnej*  
 PROBOSZ Urszula, *Ikonografia przedstawień na stallach w pokamedulskim kościele Zwiastowania Najświętszej Marii Panny w Rytwianach*  
 RYCHERT Roman, *„Adoracja Baranka” w krużgankach katedry pelplińskiej*  
 WIECZOREK Katarzyna, *Insygnia władzy biskupiej w Polsce w XIX wieku*

1989

CYNAR Piotr Paweł, *Gotycka Grupa Ukrzyżowania z Chełmży*  
 DYBAŚ Mirosław, *Ikonaografia św. Antoniego Pustelnika w nowożytnej sztuce polskiej*  
 GUTOWSKA Anna, *Studium ikonograficzne przedstawień św. Jerzego w polskim malarstwie i rzeźbie doby nowożytnej*  
 SOWA Andrzej, ks., *Ikonaografia Sądu Ostatecznego w polskiej sztuce nowożytnej*  
 WRZESIŃSKI Piotr, „*Alegoria przemijania*” w krużgankach przy katedrze pelplińskiej  
 WRZESZCZ Krzysztof M., *Przedstawienia tańca śmierci w nowożytnej sztuce polskiej*

1990

KISZKIS Joanna *Współczesna oprawa plastyczna do staropolskich widowisk religijnych*  
 ŁUSZCZEK Krzysztof, *Dekoracja monumentalna refektarza jasnogórskiego*  
 MORKOWSKA Grażyna, *Ikonaografia Zesłania Ducha Świętego w polskiej sztuce nowożytnej*  
 PYTLIK Wincenty, *Twórczość sakralna Bogusława Marszala*  
 RÓŻYCKA Anna, *Stanisław biskup w nowożytnej ikonografii polskiej*  
 TOMOŃ Jolanta, *onografia św. Kazimierza w nowożytnej sztuce polskiej*  
 WIŚNIEWSKI Wiesław, *Gotycka Pieta ze Świerczynek*  
 WNUK Marian, ks., *Kolekcja portretów XVI-XVIII wieku w domu seminaryjnym Księży Misjonarzy w Krakowie*

1991

GUMIŃSKA Joanna, *Antoniego Möllera i jego kręgu przedstawienia Sądu Ostatecznego*  
 PRZYCHODNIA Agnieszka, *Ikonaografia świętej Jadwigi Śląskiej w nowożytnej sztuce polskiej*

1992

CHMARZYŃSKI Jacek, *Portret świadomości malarskiej Jana Lebensteina*  
 CZAJA Krzysztof, *Architektura sakralna w poezji Osipa Mandelstama*  
 KOTECKI Dariusz, ks., *Pierwiastki religijne w obrazach i rysunkach Tadeusza Brzozowskiego*  
 KOŁTUNIAK Magdalena, *Ikonaografia Świętego Stanisława Kostki*  
 MILER Jacek, *Ikonaografia świętego Ignacego Loyoli w nowożytnej sztuce polskiej do końca XVIII wieku*  
 ZAREMBA Elżbieta, *Ikonaografia postaci świętego Brata Alberta*  
 ZIELIŃSKA Katarzyna, *Ikonaografia świętego Jana Kante- go w nowożytnej sztuce polskiej*  
 ZOWCZAK Ewa, *Św. Jacek Odrowąż w nowożytnej ikonografii polskiej*

1993

GUZOWSKI Stanisław, *Cztery malowidła przedstawiające cuda Jezusa (Pelplin, krużganki przy katedrze)*  
 IGRZYCKI Tomasz, *Nowa kultura ludowa lat siedemdziesiątych. Ruch punk — historia i estetyka*  
 KEHL Michał, *Twórczość kościelna malarza Tadeusza Popiela*  
 MAŁEK Jarosław, „*Nawrócenie Szawła*” oraz „*Paweł i Barnaba w Listrze*” w krużgankach katedry pelplińskiej  
 SUŁKOWSKI Piotr, *Sceny męczeńskie w malowidłach krużganków katedry pelplińskiej*  
 SZATKOWSKI Adam, *Przypowieści ewangeliczne w krużgankach katedry pelplińskiej*  
 WOŁOWIEC Agnieszka, *Wystrój wnętrza poddominikańskiego kościoła pod wezwaniem Najświętszej Panny Marii i św. Jacka w Klimontowie*

1994

PAWLIK Jolanta, *Obraz Matki Bożej Tuchowskiej i jego kult*  
 PREKOP Jerzy, „*Alegoria zakonu cysterskiego*” w kościele Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Koronowie  
 ŚMIGIEL Wiesław, *Twórczość monumentalna Franciszka Duszeńki*

### Z przyjemnością informujemy...

Nakładem wydawnictwa NERITON ukazała się książka ks. Janusza Nowińskiego *Ars Eucharistica*. W najbliższym numerze ARTIFEXU znajdzie się jej omówienie. Zgodnie z podtytułem traktuje ona o *Ideach, miejscach i formach towarzyszących przechowywaniu eucharystii w sztuce wczesnochrześcijańskiej i średniowiecznej, widzianych z pozycji historyka sztuki*. Pozycja ta oparta jest na doktoracie ks. Janusza Nowińskiego. Warto podkreślić jej wyraźnie erudycyjny charakter oraz fakt, iż autor zajął się tematem w literaturze polskiej dotychczas nie opracowanym.

B. G.

Janusz Nowiński, *Ars Eucharistica*, Warszawa 2000.  
 Książkę można kupić m.in. w księgarni UKSW na Dewajtis. (33 zł)